

Gerard ter Borch

card ter Borcu

XXXX

kansas city



public library

kansas city, missouri

Books will be issued only
on presentation of library card.
Please report lost cards and
change of residence promptly.
Card holders are responsible for
all books, records, films, pictures
or other library materials
checked out on their cards.

KANSAS CITY, MO. PUBLIC LIBRARY



0 0001 4510142 4

EDUARD PLIETZSCH

GERARD TER BORCH

MIT 112 ABBILDUNGEN UND 2 FARBTAFELN

VERLAG ANTON SCHROLL & CO. IN WIEN

Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten

Copyright 1944 by Anton Schroll & Co., Wien

Klischees und Farbtafel I: C. Angerer & Göschl, Wien

Farbtafel II: F. Bruckmann, München

Druck: Christoph Reisser's Sohne, Wien

HERKUNFT UND JUGENDWERKE

Die Lebensbeschreibung des Gerard ter Borch liefert keinen dankbaren Stoff für eine Künstlertragödie. Von äußeren Widerständen, von inneren Kämpfen und Konflikten kann bei diesem erfolgreichen Maler und angesehenen Bürger von allem Anfang an nicht die Rede sein. Bereits im Kindesalter errang er mit geschickten Zeichnungen den Beifall der Seinen. „Dit heeft myn Gerrit nae het leven geteijkent den 24. April Anno 1626 in Zwoll.“ Voller Stolz und Freude vermerkte dies sein Vater auf der Zeichnung eines vom Rücken gesehenen Herren, nachdem er ein Jahr vorher eine andere Skizze des damals achtjährigen Knaben mit der Notiz versehen hatte: „Anno 1625 den 25. September G. T. Borch de Jonge inventur.“

Die häusliche Umwelt, in der in Zwolle der 1617 geborene Künstler umhegt und gepflegt heranwuchs, war von familiärer Liebe erfüllt und mit Kunst und Kultur gesättigt. Es gibt hierfür so aufschlußreiche Belege, wie sie im gleichen Ausmaße für keinen anderen Maler Alt-Hollands überliefert sind. Ein Nachkomme, L. F. Zebinden in Zwolle, bewahrte noch im 19. Jahrhundert Dokumente, Konvolute und Alben auf, die über 1200 Zeichnungen enthielten. Nachdem Bredius 1883 in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ auf die einzigartige, sich über Jahrzehnte erstreckende Familienchronik des 17. Jahrhunderts aufmerksam gemacht hatte, gelangten die Kulturdokumente am 15. Juni 1886 in Amsterdam zur Versteigerung. Zum Glück konnten sie fast als Ganzes für die graphische Sammlung des Rijksmuseums in Amsterdam erworben werden. Sie bergen Blätter älterer Meister und solche, die von befreundeten Malern stammen. Außer Zeichnungen des Vaters und des frühreifen Gerard enthalten sie eine Fülle von Beiträgen der Söhne Moses und Harmen und der Tochter Gesina. Wenn auch, wie auf Seite 32 kurz dargelegt, die künstlerischen Leistungen der drei Geschwister nicht an jene ihres Halbbruders Gerard heranreichen, so sind sie in kulturhistorischer Hinsicht doch ungemein fesselnd. Das trifft besonders für die Beiträge der produktiven Dilettantin Gesina zu, von der ein eigenes Album existiert. Die unvermählt gebliebene Frau gewährt uns Einblicke in ihren unglücklichen Liebesroman. Wie in sogenannten Poesiealben „höherer

Töchter“ finden sich symbolische Anspielungen auf allerlei Herzensnöte, und unter eine aquarellierte Federzeichnung, die fröhliche Paare beim Mahle im Freien zeigt, hat ein Verehrer ein Lobgedicht geschrieben (Abb. 112). Aus allegorischen Darstellungen, Bildnissen, Schilderungen häuslicher Vorgänge, Kopien nach Kompositionen des berühmten Bruders, aus Versen und Liedern entsteht die Vorstellung einer behaglichen und stillvergnügten Bürgerwelt. Es gehörte der künstlerische Ernst und die charaktervolle Persönlichkeit eines Gerard ter Borch dazu, um in solch oberflächlich tändelnder Umgebung, wo man nur aus Liebhaberei und zum Zeitvertreib malte, dichtete, zeichnete und musizierte, echte Kunstwerke in ununterbrochener Folge zu schaffen.

Das Familienoberhaupt Gerard ter Borch der Ältere (Zwolle 1584—1662) übte bis zum Jahre 1621 die Malerei als Hauptberuf aus. Dann wurde er Steuereinnnehmer. Ein Amt, das bereits sein Vater innegehabt hatte und das 1661 sein Sohn Harmen übernahm. In seiner Jugend war er neun Jahre lang auf Studienreisen im Auslande gewesen. 1602 trat er die Wanderung, über deren Etappen uns Landschafts- und Städtezeichnungen unterrichten, durch Deutschland nach Italien an, wo er mehrere Jahre in Rom und längere Zeit in Neapel weilte. Die Rückreise ging über Frankreich. Seine mannigfaltigen späteren zeichnerischen Beiträge für das Familienalbum sind ungleich, meistens schwach und streifen einige Male in ihrer Unbeholfenheit die Karikatur. Als Beispiel hierfür sei die seltene und einzige, 1632 entstandene Radierung erwähnt, die groteske Schilderung des von seinen Töchtern gestützten trunkenen Loth. Wesentlich besser sind die im Süden geschaffenen frühen Federzeichnungen (Abb. 101). Bei aller sachlichen Genauigkeit entbehren diese italienischen Veduten nicht eines künstlerischen Reizes. Das flimmernde Licht, die helle Luft des Südens ist mit feinen, zarten Strichelchen treffend eingefangen. Einige römische Ansichten im Amsterdamer Kabinett sind zwischen 1607 und 1609 datiert, eine römische Ruine im Museum Boymans in Rotterdam 1610. Sein einziges, erst vor ein paar Jahren bekannt gewordenes Gemälde, das „Gerhert ter Borch fecit in swol A^o 1618“ bezeichnete „Opfer Abrahams“ des Museums in Zwolle, trägt zur Erhöhung des Ansehens nicht bei. Die hölzernen Gestalten mit den harten, kantigen Falten der Gewänder sind trocken und banal, und als Ganzes ist das Bild ziemlich blamabel. Die Komposition steht Künstlern aus dem Lastman- und Moeyaert-Kreise nahe, an die auch manche frühe Zeichnungen erinnern.

Der alte ter Borch besaß offenbar Selbstkritik genug, um den bescheidenen Umfang seines künstlerischen Vermögens zu erkennen. Er sandte den Sohn

Gerard bald zu anderen Malern in die Lehre. Zuzufolge der Aufschrift auf einem Studienkopf ist der damals Fünfzehnjährige 1632 in Amsterdam gewesen. Wahrscheinlich nicht allzu lange danach, mit Sicherheit jedenfalls 1634, war Gerard ter Borch in Haarlem Schüler des Landschaftsmalers Pieter Molyn. Ein vom 3. Juli 1635 datierter Brief des Vaters ist nach London gerichtet (abgedruckt in „Oud Holland“ 1886, S. 151). In diesem liebevollen Begleitschreiben zu einem Gepäckkoffer, der außer Wäsche eine Gliederpuppe und anderes Malerwerkzeug enthielt, werden dem Jüngling künstlerische Ratschläge und moralische Lehren erteilt. Die noble Gesinnung und zärtlich umhiegende Liebe, die uns Seite um Seite aus dem Familienalbum entgegenweht, spürt man auch diesen Briefzeilen an. Die Dauer des Aufenthaltes in England ist unbekannt. 1640/41 war ter Borch in Rom. Im Laufe des Jahres 1641 kehrte er in die Heimat zurück. Nach den in jener Zeit entstandenen Bildnissen zu schließen, muß er damals in Amsterdam gewirkt haben. Von 1646 bis 1648 hielt er sich in Münster auf. Da er am 16. November 1648 in Amsterdam und 1650 in Zwolle oder im benachbarten Kampen weilte, so kommt für seine nicht völlig gesicherte Reise nach Spanien nur die dazwischen liegende Zeit in Betracht. Die Wanderjahre hatten damit ihren Abschluß erreicht. Zunächst wohnte der Künstler abermals in Zwolle. 1654 heiratete er als 38jähriger Mann die fünf Jahre ältere Witwe Geertruyd Matthysen in Deventer. Seitdem ist er bis zum Lebensende in kinderloser Ehe in Deventer sesshaft geblieben, wo er von seinen Mitbürgern das städtische Ehrenamt eines „Gemeensman“ erhielt. Gerard ter Borch starb im Alter von 64 Jahren am 8. Dezember 1681. Seinem im Testament ausgesprochenen Wunsche entsprechend, wurde die sterbliche Hülle in die Geburtsstadt überführt und in der Familiengruft der Michaels- (Groote-) Kerk beigesetzt.

Da ter Borch vom 15. bis zum 33. Lebensjahre den Aufenthalt in der Heimat und im Auslande häufig wechselte, hat man Einwirkungen verschiedenartiger Meister feststellen wollen. Man hat behauptet, 1635 sei er in London durch die kleinen hellgrauen Bildnisse Hendrick Gerritsz Pots, der übrigens damals schon seit zwei Jahren wieder in Haarlem weilte, und durch die eleganten Porträts van Dycks, in Madrid durch die Werke von Velasquez und sogar von Tizian beeinflusst worden. Tatsächlich gedieh auch in der Fremde des Meisters Kunst nach dem Gesetz, wonach er angetreten, fort. Kein anderer großer Künstler vermochte ihn von seiner Bahn abzulenken. Die kleinen Ovalbildnisse des Jan Six und einer jungen Frau mit langem Lockenhaar (Amsterdam, Sammlung Six, Abb. 8 und 9) entstanden zum Bei-

spiel in Rom. Beide Miniaturen, insbesondere die ausdrucksvolle Darstellung des Jan Six, haben ein so durchaus holländisches Gepräge und sind für ter Borchs Eigenart so kennzeichnend, daß man aus ihrem Stil Rückschlüsse auf Ort und Land der Entstehung ebensowenig ziehen kann, wie aus dem frühest datierten Gemälde, der „Konsultation“ vom Jahre 1635 (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Abb. 4), das entweder noch in Haarlem oder schon in London gemalt worden ist.

Daß der jugendliche Künstler in den empfänglichen Entwicklungs- und Lehrjahren Malern seiner nächsten Umgebung nacheiferte, ist selbstverständlich. Zunächst nahm er sich die Zeichnungen des Vaters zum Vorbilde. In der Feinheit und Exaktheit der Ausführung und im silbrigen Lichte erinnern einige Federskizzen, die Ansichten von Zwolle und seiner landschaftlichen Umgebung festhalten, an die Veduten, die der ältere ter Borch aus Italien mitgebracht hatte. (Zum Beispiel „Ansicht von Zwolle“ im Berliner Kupferstich-Kabinett, Abb. 104, und mehrere Blätter in Amsterdam, von denen die „Ruine von Brederode“ freilich schon das Datum 1634 trägt.) Ebenso verrät die 1627, also im Alter von zehn Jahren, entstandene Zeichnung der Judith, die das Haupt des Holofernes abschlägt, Abhängigkeit von den im gleichen Album enthaltenen mythologischen, historischen und religiösen Kompositionen des Vaters. Selbständigere Anschauung offenbart das 1630 datierte kleine Blatt der Sammlung van Regteren Altena (Amsterdam) mit den beiden impressionistisch hingewirbelten Skizzen einer Mutter, die auf den Knien ihren Säugling säubert.

Da einige Zeichnungen der Frühzeit, wie die geistreiche, vom 4. November 1633 datierte, aquarellierte Federskizze von Schlittschuhläufern des Berliner Kabinetts (Abb. 105), winterliche Kanäle schildern, hat man Anregungen durch die Eislaufbilder Hendrick Avercamps vorausgesetzt, der in dem Zwolle benachbarten Kampen wirkte. Was möglich, aber nicht unbedingt notwendig ist. Mit gleichem Rechte könnte man bei den 1633 und 1634 entstandenen Studien vom Markttreiben in Haarlem und Zwolle (Berlin; Teyler-Museum in Haarlem Abb. 102; ehemals Sammlung Hofstede de Groot, jetzt Leipziger Privatbesitz) Einwirkungen der im Motiv ähnlichen Zeichnungen Jan van de Veldes und der Viehmärkte Sybrandt van Beests annehmen. Es ist jedoch unwahrscheinlich, daß dem jungen ter Borch die Gemälde des damals im Haag wirkenden van Beest bekannt gewesen sind. Doppelt beglaubigt ist die Ausbildung um 1634 durch den Haarlemer Landschaftsmaler Pieter Molyn, der vermutlich der Familie ter Borch in Freundschaft verbunden war, da er sich in ihrem Album mit zwölf Zeichnungen verewigt hat. In dem nach

London gerichteten Briefe wird Molyns ausdrücklich als ehemaligen Lehrmeisters gedacht. Außerdem bewahrt das Haager Gemeindegeldarchiv die handschriftliche Liste einer Gemäldeauktion vom 8. April 1647 auf, in der unter Nr. 156 ein Bild „van Terburch en Molyn“ angeführt ist. In solch gemeinsamen Arbeiten muß der Schüler sich dem Meister unauffällig untergeordnet haben. Soweit ich sehe, gibt es keine Landschaften Molyns, deren Staffagefiguren die Hand des jungen Gehilfen erkennen lassen.

Zu den Gemälden, die der damals siebzehnjährige Künstler selbständig geschaffen hat, darf man die Schilderungen lagernder Soldaten im Freien zählen: die „Kartenspielernden Soldaten“ vor landschaftlichem Hintergrunde (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Abb. 1), in einer abendlichen Hügellandschaft (ehemals Sammlung Hoech in München), sowie jene Komposition, die dieselbe Gruppe vor einem zerstörten Hause zeigt (ehemals München, Julius Böhler). In dieser Frühzeit entstand auch die Schilderung eines jugendlichen Künstlers mit hohem Hut, der in einem kellerartigen gotischen Gewölbe ein Stilleben malt (Abb. 2). Das stimmungsvolle Bild, dessen dämmeriges Helldunkel durch das Schwefelgelb eines herabhängenden Tuches belebt wird, gelangte aus Warschau als „Berkheyde“ in das Heidelberger Museum, wird aber schon im 18. Jahrhundert im Inventar König Augusts des Starken als Werk Gerard ter Borchs erwähnt.

Im Gegensatz zu diesem weich und tonig gemalten Bilde ist die auf kühle braunrote, grüne und mattgelbe Farben abgestimmte „Konsultation“ des Jahres 1635 mit zeichnerischer Schärfe durchgeführt (Abb. 4). Das Gemälde erinnert in der Anordnung und Auffassung der Figuren und auch im gehäuftten Beiwerk an die Ärztebilder von David Teniers dem Jüngeren in den Museen in Brüssel und Karlsruhe. Die unleserliche Datierung der Tenierschen Karlsruher „Konsultation“, von der sich eine Wiederholung im Städelschen Institut in Frankfurt am Main befindet, soll 1640 gelautet haben. Auch Teniers' Brüsseler Gemälde, nach dem es einen leider undatierten Stich von Cornelis Boel gibt, wird zufolge der blonden und flockigen Malweise gegen 1640 anzusetzen sein. Also einige Jahre später als die Komposition ter Borchs. Es ist nicht ausgeschlossen, daß beide Künstler von einer heute verschollenen Konsultationsszene Adriaen Brouwers angeregt worden sind. Bei Teniers wäre eine solche Abhängigkeit von Brouwer nichts Ungewöhnliches. Höchstwahrscheinlich sind aber auch dem jungen ter Borch in Haarlem Werke des genialen Malers — der selber nur bis 1627 dort nachweisbar ist und Ende 1631 nach Antwerpen zurückkehrte — bekannt gewesen. Ein verschollenes, nur durch einen Stich von Jonas Suyderhoef überliefertes frühes

Bild ter Borchs, die wüste Messerstecherei beim Kartenspiel, steht im Gesamtwerke des Meisters, der zeitlebens stille Zustandsbilder malte, als temperamentvolle Schöpfung vereinzelt da (Abb. 3). Man darf annehmen, daß er in diesem Sonderfalle die Anregung von den Raufszenen Brouwers empfing (Galerien in München und Dresden), von dessen koloristisch noblen „Würfelspielern“ in der Münchener Pinakothek man auch in ter Borchs frühen „Brettspielern“ der Bremer Kunsthalle einen Nachhall zu vernehmen vermeint.

Ein seltsames, im Werke des Meisters völlig überraschendes Bildmotiv stellt auch die düstere Flagellantenprozession bei Fackelbeleuchtung dar (Rotterdam, Museum Boymans, Abb. 7). Der koloristische Effekt des locker und flüssig behandelten Gemaldes beruht auf dem bleichen Grau der Büssergewänder und dem Blutrot der von Geißelhieben zerfleischten Rückenausschnitte. Ein Vergleich mit der bildmäßig geschlossenen Tuschzeichnung eines abendlichen Markttreibens bei Laternenlicht, die zwischen 1635 und 1640 entstand (Sammlung Mannheimer in London, Abb. 6), läßt erkennen, daß wir in dieser ungewöhnlichen Prozessionsschilderung ebenfalls noch ein Jugendwerk zu erblicken haben. Da der Künstler den dargestellten Vorgang nicht in Holland beobachtet haben kann, wird das Bild erst um 1640 auf der Reise nach Italien oder in Rom entstanden sein, zumal zwei Flagellanten in genau derselben Tracht auf einem Gemälde Pieter de Laers vorkommen, das einen Klosterhof in Italien darstellt (Augsburg, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 2582).

Die 1638 datierte „Wachtstube“ (London, Victoria- und Albert-Museum, Abb. 5) zeigt stehende und sitzende Landsknechte, die von links vorn nach rechts hinten diagonal angeordnet sind, im stillen Gespräch und bei einfacher Handlung. Also ein dem ruhigen Temperament des Künstlers gemäßeres Motiv als die Messerstecherei und die grausige Flagellantenprozession. Die „Wachtstube“ aus der ehemaligen Düsseldorfer Sammlung Werner Dahl (Abb. 13) mit dem für die späteren Gemälde so charakteristischen warmen Weinrot und ledernen Gelb sowie die „Brettspieler“ in Bremen (Abb. 14), die hinsichtlich der Wiedergabe der Stoffe und der mit erlesenem Geschmack zusammengestellten schwarzen, weißen, grauen, gelben und roten Farbtöne bereits ein Meisterwerk sind, werden später anzusetzen sein.

Mit diesen Wachtstuben, die ter Borch mannigfaltig variierte, zu höchster Vollkommenheit entwickelte und schließlich zum klassischen Gesellschaftsbilde umwandelte und erhob, knüpfte er unmittelbar an Überlieferungen

der Haarlemer und Amsterdamer Soldatenmaler an. Dies aber ist nicht so selbstverständlich, wie es zunächst den Anschein haben mag! Die anderen Meister des holländischen Interieur- und Gesellschaftsbildes haben solche Tradition keineswegs übernommen; jeder einzelne fing auf eigensinnige Weise nochmals von neuem und von vorn an. Dabei hatten Dirck Hals, Judith Leyster, Pieter Codde, Jacob Duck und vor allem Willem Duyster, dessen Soldatenszenen im Louvre und in der Sammlung Werner Dahl früher Gerard ter Borch zugeschrieben wurden, zwischen 1630 und 1635 vereinzelte intime und stimmungsvolle Interieurs mit wenigen Figuren geschaffen, die zur Kunst der großen Gesellschaftsmaler überleiten, ja mit ihr schon eins geworden sind. Der Delfter Vermeer zum Beispiel ging jedoch von der auf völlig anderen Anschauungen beruhenden italienisierenden Utrechter Malerschule aus. Gabriel Metsu quälte sich in seiner frühesten Jugend mit großfigurigen religiösen Darstellungen und derben Motiven aus dem Alltag ab. Jan Steen begann mit Landschaften, bei denen die menschliche Figur zunächst eine untergeordnete Rolle spielt. Die Abhängigkeit Pieter de Hoochs von seinem Lehrer, dem Landschaftsmaler Nicolaes Berchem, ist neuerdings in einigen Jugendwerken offenbar geworden, wobei eine oberflächliche Ähnlichkeit mehrerer seiner frühen Soldatenbilder mit Simon Kick nicht übersehen werden soll. Nicolaes Maes kommt von der Kunst Rembrandts her, und Frans van Mieris von der Leidener Feinmalerei Gerard Dous, die sich abseits der fröhlichen Buntheit und keck zupackenden Realistik der Haarlemer und Amsterdamer Kleinmeister entwickelt hatte. Wenn also ter Borch als einziger der bedeutenden holländischen Interieur- und Gesellschaftsmaler an die Kunst der frühen Meister des Sittenbildes direkt anknüpfte und sie konsequent weiterentwickelte, so ist die Erklärung hierfür recht einfach: der 1617 Geborene stand dem Alter nach dieser Malergeneration noch am nächsten. Jan Steen war neun, Pieter de Hooch und Gabriel Metsu waren zwölf Jahre jünger als er, und die Geburtsdaten von Vermeer, van Mieris und Maes liegen zwischen 1632 und 1635.

Noch bleibt die Frage zu beantworten, ob Gerard ter Borch während seiner Lehrzeit in Haarlem nachhaltige Eindrücke von der Kunst des größten Malers dieser Stadt empfangen hat. Unbegreiflicherweise ist von der Berliner „Konsultation“ behauptet worden, sie sei unter dem Einflusse von Frans Hals entstanden. In Wirklichkeit ist kaum ein stärkerer Gegensatz zu dessen Art denkbar als diese kleinliche und befangene, mit geradezu ängstlicher Behutsamkeit fleißig ausgeführte Jugendarbeit. Vorübergehende, im Gesamtschaffen nur eine flüchtige Episode bezeichnende

Nachwirkungen der Kunst des Frans Hals lassen jedoch die Bildnisse des Predigers Hendrick van der Schalcke und seiner Frau erkennen, deren undeutliche Datierung wohl als 1641 zu entziffern ist (Amsterdam, Rijksmuseum, Abb. 11 und 12). Mutet die ungeschminkt realistisch wiedergegebene häßliche Frau mit dem breiten Mühlsteinkragen nicht wie eine verkleinerte geistreiche Kopie nach Frans Hals an? Selten hat der in seinen Bildnissen so bedächtige, reservierte und kühl abwägende ter Borch sich so unmittelbar gegeben wie in diesen spontan erfaßten Werken. Die malerische Ausführung ist locker und flott. Die Fleischtöne sind blond. Geblendet vom Glanz des einfallenden Sonnenlichtes zwinkert der Mann mit den Augen. Reizend ist auch das gleichzeitig geschaffene Bildnis der etwa vierjährigen Tochter Helena van der Schalcke, die in langem weißem Hängekleid, mit einem Korb und Blumen in der Hand, altklug dasteht (Amsterdam, Rijksmuseum, Abb. 10).

DIE JAHRE DER REIFE

Drei Gemälde markieren auf den drei Sondergebieten der ter Borch'schen Kunst den Beginn der reifen Schaffenszeit: der „Friedensschwur zu Münster“ vom Jahre 1648 bezeichnet einen ersten Höhepunkt auf dem Felde der Bildnismalerei; mit der um 1650 entstandenen „Apfelschälerin“ setzt die Reihe der klassischen Interieurschilderungen ein, und die Wachtstubendarstellung erfährt mit der 1653 datierten „Unwillkommenen Botschaft“ ihre Krönung.

Die chronologisch folgerichtige Aneinanderreihung der Soldaten- und Wachtstubenszenen, die von den Frühwerken zu der „Unwillkommenen Botschaft“ des Haager Mauritshuis überleiten und darüber hinaus weiterführen, läßt sich mühelos herstellen. Den jugendlich befangenen lagernden Soldaten im Freien und dem noch unter Duysters Einfluß entstandenen Londoner Gemälde von 1638 folgen am Beginn der vierziger Jahre die in jeder Hinsicht vollendeteren Wachtstuben aus der ehemaligen Sammlung Werner Dahl und in Bremen. Das Verhältnis der kleinen Figuren zum umgebenden Raume ist noch im Sinne der Amsterdamer und Haarlemer Soldatenmaler aufgefaßt. Im Verlaufe der nächsten Zeit werden die Gestalten individueller, ausdrucksvoller, im Verhältnis zur Bildfläche größer und sie rücken in den Vordergrund. Die Wiedergabe der an sich harmlosen Begebenheiten wird zur Hauptsache; das notdürftig angedeutete dämmerige Milieu sinkt zur belanglosen Folie herab. Die Stoffmalerei feiert bereits

Triumphe. Als hervorragende Beispiele des ter Borch'schen Soldatenstückes der vierziger Jahre seien „Die Depesche“ der Sammlung Elkins in Philadelphia, die Dresdener Bilder eines briefschreibenden und eines brieflesenden Offiziers (Abb. 21, 22) und der schreibende Offizier aus dem Palais Laszienki in Warschau genannt.

Die berühmte „Unwillkommene Botschaft“ vom Jahre 1653 im Mauritshuis im Haag ist mit der leisen Melancholie der Gestalten, auf die sich die Dämmerung des hereinbrechenden Abends niedersenkt, des Meisters beseligtestes Soldatenbild (Abb. 43). Das warme Gelb und tiefe Rot des Kostüms der jungen Frau, die sich zärtlich an den Offizier im blinkenden Kuraß schmiegt und nachdenklich vor sich hinräumt, der mit silbernen Litzen geschmückte tiefblaue Mantel des Trompeters klingen zu einem sonoren Farbenakkord zusammen. Fast übersteigert in der brillanten stofflichen Wiedergabe der Gegenstände und Gewänder erscheint die glänzende Schilderung von drei Kriegern, die sich mit einem Windhund in einem vornehmen Gemache befinden. (Früher Sammlungen Clinton Hope in London und A. de Rothschild in Paris, Abb. 66). Das um 1658 geschaffene Gemälde, dem der zeitlichen Entstehung und auch der Qualität nach die „Depesche“ der ehemaligen Pariser Sammlung Secrétan nahesteht, ist ein bewundernswertes Schaustück an virtuoser Malerei, doch streift die Art, wie der gierige Genuß des trinkenden Soldaten verdeutlicht wird, leise die Pose. Nicht ohne Pose sind auch die stilistisch, aber keinesfalls qualitativ nahe verwandten vier Figuren in einem Wirtshause mit dem Trompete blasenden Krieger der Sammlung Johnson im Museum zu Philadelphia. Das Gemälde ist 1658 datiert und bildet somit den Abschluß der Soldatenschilderungen des Meisters. Man begegnet den Kriegern zwar auch noch in späteren Bildern. Sie bewegen sich aber nicht mehr zwischen Kameraden und Marketenderinnen im notdürftigen Quartier. In einem eleganten Gemache überbringt der Trompeter einen Brief; Offiziere unterhalten sich mit reichgekleideten galanten Damen, deren eine auf dem schönen Gemälde aus der Sammlung Harvey in London (jetzt amerikanischer Privatbesitz) einen schlafenden Galan wachzukitzeln versucht.

Neben den rastenden, zechenden, schäkernden oder kartenspielenden Kriegern gehen noch sehr verschiedengeartete Darstellungen aus der friedlichen Welt des Bürgers einher, die ihrerseits zu den häuslichen Idyllen und eleganten Gesellschaftsbildern der Meisterzeit überleiten. Die beiden mit liebevoller Eindringlichkeit ausgeführten Stallbilder, der „Kuhstall“ (Sammlung Krupp von Bohlen, Essen, Abb. 32) und der „Pferdestall“ (Sammlung

Graf Wachtmeister in Wanås, Abb. 33), werden schon gegen 1650 entstanden sein, zumal das Modell der Frau, die in den Pferdestall tritt, nach Alter und Erscheinung der „Spinnerin“ aus der ehemaligen Sammlung Cook in Richmond ähnelt (Abb. 39). Auch der „Schleifer“ des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums, diese malerisch erfaßte Ecke eines ärmlichen Hofes mit dem reich abgestuften bröckeligen Mauerwerk und dem bleichen Licht, das auf dem hinteren Hausdache spielt, ist an das Ende der vierziger Jahre zu setzen (Abb. 36). Die Frau, die vorn dem sich anschmiegenden kleinen Mädchen das Haar untersucht, erinnert bereits an das Motiv eines Meisterwerkes, und zwar an die Mutter, die ihr Töchterchen kämmt (Haag, Mauritshuis, Abb. 37). Zwei verhältnismäßig flächig gemalte Einzelfiguren, die auf warme rotbraune Töne abgestimmt sind, gehören gleichfalls dieser Schaffenszeit an: der jugendliche Raucher des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums (Abb. 31) und das Gegenstück eines jungen Lesers in der Schweriner Galerie (Abb. 30). Hieran schließt sich das wunderhubsche Kunstwerk der Münchener Pinakothek, das einen sitzenden Knaben mit seinem Hunde auf den Knien zeigt, dem er das Fell von Flöhen reinigt (Abb. 35).

Mit dem einen der beiden köstlichen Werke ter Borchs, die ehemals die Berliner Sammlung Huldshinsky barg, der kleinen Profilardarstellung der über den Inhalt eines Briefes nachgrübelnden jungen Frau, ist auch inhaltlich der Anschluß an die Meisterwerke erreicht (Sammlung de Bruijn, Spiez, Abb. 27). Die scharfe Konturierung und die verhältnismäßig kräftigen und reinen Farben — Gelb, Blau, Schwarz und Weiß vor dunklem Grunde — verweisen das Bild noch in die Zeit um 1648, in die auch die „Dame, die in einem Buche liest“ der Sammlung A. Neuerburg in Hamburg-Blankenese und die „Briefschreiberin“ der ehemaligen Sammlung Six (Haag, Mauritshuis, Abb. 28) zu setzen sind. In der Auffassung und Komposition steht die Schilderung der schreibenden jungen Frau, die mit einer großen Perle im Ohr und einem hellblauen Bändchen im aschblonden Haar geschmückt ist und die die Smyrnadecke des Tisches rasch zurückgeschoben hat, um auf der blanken Tischplatte eilig einen Brief zu erledigen, der „Briefleserin“ in der Londoner Wallace Collection nahe (Abb. 80). Aber die fahleren Farben, vor allem das blasse Rosarot der Jacke und die kleinlichere zeichnerische Ausführung weichen von dem tieferen und funkelnderen Kolorit und der schmelzenderen Malweise des erst nach 1660 entstandenen Londoner Meisterwerkes ab.

BILDNISSE

Gerard ter Borchs Kunst der Bildnisgestaltung reifte langsam heran. Man ersieht dies unter anderem aus den verschwommen gemalten, 1646 datierten kleinen Halbfigurdarstellungen eines bärtigen Mannes, der die rechte Hand mit gespreizten Fingern vor die Brust hält (Abb. 17), und seiner Frau (Leerdam, Hofje van Aerden), aus dem gleichfalls 1646 datierten lebensgroßen Brustbild eines Offiziers (Haag, Privatbesitz, Abb. 18), sowie aus den teils im Original, teils durch Stiche überlieferten ovalen Miniaturen von Kongreß-abgeordneten, die 1646 bis 1648 während des Aufenthaltes in Münster entstanden. Es sind durchweg ordentliche Leistungen. Ein bemerkenswerter Fortschritt über die ein halbes Dezennium zurückliegenden Six-Pendants der römischen Zeit ist in den stereotypen Brustbildnissen jedoch noch nicht wahrnehmbar. Nur eines dieser Gesandtenporträts bildet eine hervorragende Ausnahme: der spanische Graf de Peñaranda der Sammlung van Beuningen in Rotterdam (Abb. 23). Der rassige Aristokratenkopf ist lebenssprühend erfaßt. Koloristisch übt das nur 12 × 9 cm messende Ovalbild mit dem blitzenden Silberbesatz auf perlgrauem Mantel und dem Rot eines Ordensbandes einen prickelnden Reiz aus. Man spürt es dem kleinen Meisterwerke an, daß der dargestellte Mäzen dem Künstler menschlich viel bedeutete.

Da Gerard ter Borch den Aufenthalt in Münster auf zwei, vielleicht drei Jahre ausgedehnt hat, muß er dort als Porträtmaler geschätzt und mit lohnenden Aufträgen bedacht worden sein. Für die hervorragendste Schöpfung dieser Epoche fand er allerdings keinen Liebhaber. Houbraken berichtet, der Verkauf des „Friedensschwur zu Münster“ sei an der Forderung von 6000 Gulden gescheitert (Abb. 25). Noch 1719 befand sich das Gemälde im Besitz der Nachkommen des Künstlers. Im 19. Jahrhundert machte es freilich glänzende Karriere. Es gelangte aus den berühmten Galerien des Prinzen von Talleyrand, der Herzogin von Berry, des Fürsten Demidoff-San Donato schließlich als Geschenk des Kunstsammlers Sir Richard Wallace in die National Gallery in London.

Der Begebenheit, die den Sonderfrieden vom 15. Mai 1648 zwischen Spanien und der Republik der Vereinigten Niederlande — also noch nicht den allgemeinen Friedensschluß — schildert, liegen augenscheinlich nicht die aus unmittelbarem Miterleben gewonnene Eindrücke zugrunde. Das bezeugt der Standort des Malers, der sich nicht in beobachtender Distanz vom geschilderten Vorgange aufhält. Ter Borch hat sein Selbstbildnis inmitten der Versammlung ganz links am Bildrand angebracht. Immerhin könnte dies eine

spätere Hinzufügung sein. Aber die mit abwägendem Sinn streng symmetrisch aufgebaute figurenreiche Männergruppe zeigt deutlich, daß es sich um eine nachträgliche ideale Gestaltung, keinesfalls um eine unmittelbar skizzierte Impression handelt. Das malerisch darzustellende Ereignis steckte künstlerisch voller Gefahren und barg unter der Oberfläche manche Klippen. Auf verhältnismäßig kleiner Bildfläche (44×57 cm) mußten 62 Männer, die nach gesellschaftlichem Rang, nach Erziehung und Beruf kaum wesentlich voneinander verschieden waren, bei feierlicher Handlung, die keine individuellen Regungen und temperamentvollen Gesten zuließ, wiedergegeben werden. Es ist ersichtlich und kann zum Teil auch belegt werden, daß den meisten Bildnissen eine gesonderte Porträtstudie voranging. Die Aneinanderreihung so vieler ausgeprägter Charakterköpfe hätte die Gesamtwirkung zersprengen und in Einzelheiten auflockern können. Ter Borch begegnet der Gefahr, indem er das Ganze in einen schwebenden Lichtschleier hüllt, der die hintere Gruppe wallend umfängt. Unter des Meisters Händen verwandelt sich der Friedensschwur zu Münster in ein malerisches Wunderwerk. Man gewahrt schließlich nur das Gelb eines ledernen Kollers, den seidigen Glanz einer flaumigen Hutfeder, das Sammetgrün der Tischdecke, das Gefunkel des Kronleuchters. Unvergeßlich prägt sich das Scharlachrot einer Pelerine ein, das tief und zart zugleich ist.

Falls Gerard ter Borch überhaupt in Spanien gewesen ist, müßte er die Reise nach dem 17. November 1648 angetreten haben und von ihr schon vor Ende des Jahres 1650 heimgekehrt sein. Für einen Aufenthalt in Madrid spricht mancherlei. Es lassen sich aber auch triftige Gegen Gründe anführen (s. S. 34). Mag immerhin damals der Künstler im Süden gewesen sein, eines ist jedenfalls sicher: wie seinerzeit aus England, Italien und Deutschland kehrte er auch aus Spanien als in sich bereits gefestigte Persönlichkeit zurück, die im Auslande von fremden Einflüssen unberührt geblieben ist. Seine Genre- und Soldatenbilder — und auch die Porträts! — vom Anfang der fünfziger Jahre erwachsen aus den vorangehenden Werken mit logischer Folgerichtigkeit ohne Wandel des Stiles und der Auffassung. Weder in der Technik noch im Bildmotiv können zusätzliche und bereichernde Einwirkungen spanischer Kunst festgestellt werden. So stimmen die bescheidenen und befangenen Ovalbildchen des Adriaen Pauw vom Jahre 1651 (Haag, Stadtschloß) und das 1652 datierte Bildnis einer dreißigjährigen Frau (Abb. 42), das vor einigen Jahren im Amsterdamer Handel vorkam, noch völlig mit den kleinen ovalen Porträts überein, die der Künstler vor der eventuellen Spanienreise in Münster auf Bestellung geliefert hat. Die Familie



Tafel I Apfelschalern
Wien, Kunsthistorisches Museum

des Hartog Moerkerken der Sammlung de Fremery in San Francisco, die eine Zeitlang als Leihgabe im Haager Mauritshuis hing, kann nach dem Alter der Dargestellten 1654/55 datiert werden (Abb. 45). Die nicht übermäßig geschickt in die Bildfläche hineingesetzte Gruppe, die treuherzige Art, in der der Hausvater der brav dasitzenden Frau die Uhr zeigt, das alles ist typisch holländisch und von der distinguierten Haltung oder gar abweisend kühlen Hoheit des Velasquez weit, sehr weit entfernt.

Daß die Entwicklung des ter Borchschen Porträtstiles durchaus nicht parallel mit der Entfaltung seiner Interieurmalerie verlief und mit ihr nicht gleichen Schritt hielt, dafür bietet das 1654 datierte Kniestück eines stehenden Herrn der Sammlung Stephenson R. Clarke (Haywards Heath) einen aufschlußreichen Beleg. Die Silhouette des schwarzen Mantels, der die Gestalt mit schwungvoller Kurve umschließt, ist scharf umrissen, und auch die Zeichnung der Falten, des weißen Kragens und der Manschetten, der Hände und des Kopfes ist sehr eingehend und von harter Schärfe, was sich freilich nur vor dem Original selber, nicht auf der Reproduktion (Abb. 44) deutlich feststellen läßt. Wiese das Porträt keine Jahreszahl auf, dann würde man es zusammen mit dem dazugehorenden Frauenbild infolge der spröden und genauen Ausführung früher ansetzen. Jedenfalls nicht in die Periode um 1654, in der die geschmeidig und schmelzend gemalten, farbig reich abgestuften Interieurszenen entstanden sind.

Koloristisch differenzierter bieten sich die 1656 datierten Bildnisse eines Ehepaares aus der Sammlung Luyken Glashorst dar (Amsterdam, Rijksmuseum, Abb. 52, 53). Das Kostüm der Frau mit dem silbergrau schillernden Moirérock, dem schwärzlich-grauen Übergewand und den pikanten bunten Tupfen des Fächers deutet bei aller Plastik der Formen und Klarheit der Linien endlich auch den erwachenden Sinn für eine malerische Lösung des Porträts an. Aber während ter Borch in gleichzeitig entstandenen Gesellschaftsbildern mit Vorliebe Nelkenrot und zartes Lachsrosa, das Weiß eines Atlasrockes und das Taubengrau einer Pelzverbrämung, das warme Gelb und Braun einer mit goldenen oder silbernen Tressen besetzten Uniform zusammenstellt und in einigen Fällen das Zitronengelb einer Jacke mit dem durchsichtigen lichten Blau einer Seidenrobe zum farbigen Hauptinhalte des Gemäldes erhebt, verharret er bei den Bildnissen auch weiterhin bei einer dunklen Färbung. Er beschränkt sich auf einen dämmerigen Raum mit grauen Wänden, deren Kahlheit allenfalls durch eine schmale Tür oder eine Landkarte unterbrochen wird, auf ein Zimmer, das in seiner Nüchternheit etwas Atelierhaftes hat und keinesfalls wohnlich wirkt. Ein Polsterstuhl, der

mit dunkelrotem oder violetttem Plüsch bedeckte Tisch, auf dem der schwarze Hut des Dargestellten oder ein Buch mit Goldschnitt liegen, bilden das spärliche Mobiliar. Schöne Beispiele dieser reservierten und noblen Porträtmalerei findet man unter anderem in den Galerien von London, Amsterdam, Berlin, St. Omer, München, Innsbruck, Prag, in der Sammlung Speck von Sternburg in Lützschena, in englischem und amerikanischem Privatbesitz, und man fand sie ehemals in den Berliner Sammlungen Arnhold, Hollitscher und James Simon (Abb. 46, 54, 62, 63, 75, 77, 78, 86).

1667 schuf ter Borch wieder ein Gruppenbild, und zwar die umfangreiche Darstellung der Magistratsmitglieder von Deventer (Rathaus in Deventer, Abb. 83). Bei aller Güte der Ausführung mutet die Anordnung der zwanzig steif und feierlich dasitzenden Männer in ihrer gleichförmigen Haltung und Tracht starr an. Schön ist der stillebenhafte Reiz der blitzenden Richtschwerter, die an der Hinterwand des Saales in goldener Barockumrahmung hängen.

Seit ungefähr 1670 wird auch in der Bildniskunst Gerard ter Borchs ein Stilwandel erkennbar, ohne daß die Qualität im geringsten darunter leidet. Mittlerweile war die dunkle Tracht der Männer und Frauen üppiger und farbenfroher geworden. In seinen Bildnissen dämpft ter Borch diese modische Buntheit. Er wählt gebrochene Farben und stimmt bisweilen den Gesamtton sogar auf fahle Blässe herab. Er bevorzugt jetzt das Format des Kniestückes. Die Herren stützen einen Arm in die Hüfte und halten in der Hand einen Mahagonistock mit poliertem Elfenbeinknauf. Auf dem undatierten Bildnis einer Dame des Kopenhagener Museums und dem herrlichen Porträt des Jacob de Graeff der ehemaligen Sammlung de Ridder (Abb. 94) bringt der Künstler sogar zwei Säulen mit gerafftem Vorhang an. Aber wie gut sind auch diese modischen Bildnisse gemalt! Der schwermütig sinnende Ausdruck des Jacob de Graeff zeugt ebenso von künstlerischer Souveränität wie die Malerei des silberbesetzten dunklen Rockes mit weißen Ärmeln und rotem Gürtel und des reich verzierten Bandeliers, an dem ein kostbarer Degen hängt. 1670 datiert sind die stolzen Porträts des Ehepaares François de Vicq mit dem Silberbesatz der Gewänder (Amsterdam, Rijksmuseum, Abb. 84, 85), das Porträt eines unbekannten Herrn in der Hamburger Kunsthalle und das ungemein noble Bildnis des zwölfjährigen Fürsten Casimir II. von Nassau-Dietz, der in einem mit blaßroten Schleifen verzierten perlgrauen Gewand am Tisch steht, auf dem sein Federhut liegt. Diese weiße Feder ist so unsagbar schwerelos gemalt, daß ihr Flaum unter einem zarten Lufthauch leise zu erzittern scheint (Sammlung E. Assheton Bennett,

London). Das ähnliche Bildnis des jugendlichen Cornelis de Graeff (Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe, Abb. 91) wirkt wie ein gleichzeitig entstandenes Gegenstück. Es stammt aber aus dem Jahre 1674 und liefert somit einen weiteren Beweis von dem sich gleichbleibenden, keinen Schwankungen unterworfenen hohen Niveau der späten Porträtkunst des Meisters.

Gerard ter Borchs letzte Bildnisse sind nicht nur am Kostüm aus der Zeit um 1680, sie sind auch daran zu erkennen, daß die häusliche Umgebung stärker einbezogen wird. Der den Beschauer anblickende sitzende Herr mit einem Brief in der Hand — wie gut ist die Materie des raschelnden Papierses getroffen! — ist einheitlich zusammen mit dem Zimmer gesehen, das mit einem Bett und einem Landschaftsgemälde in goldenem Rahmen ausgestattet ist und dessen Tisch nicht mehr ein einfarbiges Tuch, sondern ein buntgemusterter Teppich bedeckt (Sammlung ten Cate in Almelo, Abb. 98).

Als das 17. Jahrhundert sich dem Ende zuneigte, machte sich in der überfeinerten Kultur des saturierten holländischen Bürgertums hier und da jene müde Dekadenzstimmung geltend, für die man am Ausgang des 19. Jahrhunderts das Schlagwort „Fin de siècle“ fand. Die Flucht aus der Wirklichkeit in eine ideale Scheinwelt spiegeln auch die Porträtgestaltungen jener Tage wider. Die Damen ließen sich als Göttinnen, als Nymphen oder Hirtinnen malen, die Herren als elegante Kavaliers, als gepanzerte Krieger oder womöglich in der Tracht antiker Helden. Auch unter den letzten Bildnissen Gerard ter Borchs begegnet man ein paar Porträts von geharnischten Offizieren, die vor einer Felsengrotte an einem Steinblock lehnen, auf dem der mit hohem Federbusch geschmückte Helm liegt. In zwei Fällen hat der Künstler anmutvolle junge Mädchen als Hirtinnen gemalt (Sammlung Fürst Salm-Salm in Anholt in Westfalen und ehemals Münchener Kunsthandel, Abb. 99), und nach damaliger Gepflogenheit stellte er einen sitzenden Gelehrten im bequemen weißen Hausgewand inmitten seiner Bibliothek dar (ehemals Sammlung Henkell, Wiesbaden). Mit solch vereinzelt Bildnissen à la mode machte ter Borch nur äußerlich dem Geschmack der Auftraggeber Konzessionen. Von einem Nachgeben auf Kosten der Kunst kann auch jetzt nicht die Rede sein. Die Zeichnung wahrt die alte Exaktheit; die Malerei ist gediegen und schön wie eh und je. In dem Bildnis eines vornehmen Herrn, der sich im Hemd und elegantem Schlafrocke vor seinem Bett porträtieren ließ, verwendete ter Borch am Kostüm changierendes Lila, Veilchenblau, Lackrot und helles Grün (Abb. 100). Es gelang ihm, mit diesem seltsam schillernden Farbenakkord die dekadente Erscheinung des Stützers auf amüsante Weise zu charakterisieren.

DIE MEISTERWERKE

Gerard ter Borchs Porträtgestaltungen können bei aller Vollkommenheit dennoch nicht als das Entscheidende und Einzigartige seiner Kunst gelten. Es sind die seit 1650 geschaffenen häuslichen und gesellschaftlichen Darstellungen, die seinem Namen den hohen Ruhm verliehen haben. Die späteste datierte Genreszene „Musikstunde“ (Exemplare ehemals in der Eremitage in Petersburg und Sammlung Rothschild in Waddeston Manor, Abb. 92) malte er 1675, im reifen Mannesalter von 58 Jahren. Sie läßt naturgemäß noch kein Erlahmen der künstlerischen Kraft erkennen. Eine auf fortschreitender Entwicklung beruhende zeitliche Aneinanderreihung der Gesellschaftsbilder nach 1650, von denen nur zwei datiert sind, ist in Anbetracht der sich ziemlich gleichbleibenden künstlerischen Gesinnung und Qualität schwierig. Dies um so mehr, als die nebenhergehenden Bildnisse, von denen immerhin annähernd dreißig eine Jahreszahl aufweisen oder sich zeitlich fixieren lassen, wegen ihres farblosen und einförmigeren Charakters vergleichende Rückschlüsse nicht gestatten.

Um 1650/51 entstand die „Apfelschälerin“ des Wiener Kunsthistorischen Museums (Abb. 38 und Farbtafel I). Von dieser Mutter, die mit behutsamer Sorgfalt die Frucht schält, während sich das Töchterchen mit halb fragendem, halb bettelndem Blick an sie herandrängt, von dieser reizenden hauslichen Szene geht eine Stimmung aus, wie sie uns durch die liebenswürdigen Idyllen Ludwig Richters vertraut ist. Ter Borch entrückt den banalen Vorgang in die Sphäre hoher Kunst. Ganz nebenbei gestaltet er aus der Schüssel mit Äpfeln und dem zinnernen Leuchter auf blaugedecktem Tisch ein Stillleben von malerischer Delikatesse. Er hüllt die Frau in eine durchsichtige schwarze Schleierhaube, die Kopf und Schultern bedeckt und nur die zart modellierten Gesichtszüge hervortreten läßt. Obgleich der breitrandige Federhut des kleinen Mädchens kokett, die mit weißem Pelz besetzte elegante gelbe Jacke der Mutter damenhaft anmuten, wirkt die Schilderung nicht preziös. Die Innigkeit der friedvollen häuslichen Szene wird durch die lautlose Stille des Gemaches, durch das milde Licht, das die Figuren sanft umspielt, auf kunstvolle Weise vertieft. Die „Spinnerin“ mit dem sich in ihrem Schoß kuschelnden Hündchen (ehemals Sammlung Cook in Richmond, jetzt holländischer Privatbesitz, Abb. 39), die als gleichaltriges Modell auf der Darstellung „Mutter, ihr Kind kämmend“ der Galerie im Mauritshuis wiederkehrt (Abb. 37), diese beiden feinen und intimen Schöpfungen werden wahrscheinlich ebenfalls um 1650 entstanden sein. Desgleichen die Schilde-

rung einer nähenden Frau in blauer Jacke und grauem Rock neben einer Wiege mit der in Rot gekleideten Magd im Hintergrunde (ehemals Sammlung de Ségur in Paris, jetzt Sammlung Nienhuys in Bloemendaal, Abb. 40). Obwohl die stellenweise wogend und verschwommen aufgetragenen Farben des „Leseunterrichtes“ im Louvre für diese Periode ebenso befremdend wirken wie der auf Rostrot und Kastanienbraun abgestimmte Gesamtton, scheint dem Aussehen und Alter der Frau nach auch dieses Bild derselben Schaffenszeit anzugehören (Abb. 41). Wunderhübsch beobachtet ist der gelangweilte Ausdruck der Mutter, die dem Knaben lässig das Buch hinhält, nur mit geteilter Aufmerksamkeit seinen Buchstabierversuchen folgt und mit ihren Gedanken ganz woanders weilt.

Des Meisters berühmteste Komposition, „Die väterliche Ermahnung“ (Rijksmuseum in Amsterdam, Abb. 49. und Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Abb. 50), auf die bei der zusammenfassenden Betrachtung seiner Kunst noch näher eingegangen werden soll, muß vor 1655 oder spätestens in diesem Jahre entstanden sein. Und zwar deshalb, weil es im Museum zu Gotha eine Kopie von dem ter Borch-Schüler Caspar Netscher gibt, die das Datum 1655 aufweist.

Außer dieser Kopie existiert von Caspar Netscher in deutschem Privatbesitz eine vorzügliche Wiederholung (Abb. 57) des ter Borch'schen Gemäldes „Die Begrüßung“ (National Gallery in Washington), und im englischen Handel kam vor einigen Jahren seine Teilkopie nach der „Neugierigen“ der ehemaligen Sammlung Bache in New York vor (Abb. 56). Nimmt man an, daß Netscher um 1654 in das Atelier ter Borchs eintrat, so wird seine Lehrzeit 1657/58 beendet gewesen sein. Da damals das Anfertigen von Kopien nach Werken des Meisters zu den Unterrichtsfächern gehörte, müssen somit ter Borchs „Begrüßung“ und die „Neugierige“ schon um 1657/58 existiert haben. Ohne Berücksichtigung dieses Umstandes wäre man geneigt gewesen, die Entstehung der reichen und sehr eleganten Kompositionen mit ihrer gezierten Haltung und dem „novellistischen“ Inhalt in eine spätere Periode zu verlegen, und zwar in die Nähe der „Dame bei der Toilette“ (Abb. 82).

Zwischen 1655 und 1658 entstanden wahrscheinlich auch die beiden reizvollen Kompositionen „Junges Paar beim Wein“ (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Abb. 58) und „Trinkendes Paar“ (London, Buckingham Palace, Abb. 59), die Kuppelszene das „Glas Limonade“ (Petersburg, Eremitage, Abb. 60), sowie die vom Künstler mehrmals wiederholte und variierte trinkende junge Frau an einem Tisch, auf dessen Platte in einigen Bildfassungen

der Kopf eines schlummernden Soldaten ruht. (Bestes Exemplar Rotterdam, Museum Boymans, Leihgabe, Abb. 61). Auf diesen Gemälden kehrt das hübsche Modell eines jungen Mädchens mit hellblondem Haar wieder, das unter einer weißen oder schwarzen Haube hervorquillt. Wenn nun gar in einigen Fällen ihr rosiger zarter Teint und das kapriziöse Profil durch das hauchdünne Glas eines an die Lippen geführten Weinkelches hindurchschimmern, dann verleiht ter Borch mit diesem Einfall den Bildern eine malerische Pointe, die an Anmut und Esprit nicht zu übertreffen ist.

Das 1658 datierte Gemälde „Zwei Paare“ der Schweriner Galerie (Abb. 64) ist in den Gebärden der innig miteinander verketteten vier Personen zurückhaltend und dennoch ausdrucksvoll und beziehungsreich. Der Gesamton ist gedämpft. In dieser Hinsicht steht dem Gemälde der „Landbriefträger“ in der Petersburger Eremitage nahe (Abb. 65).

In vielen Genreszenen dieser Zeit spielt der kahle Raum eine untergeordnete Rolle. Wo das umgebende Gemach deutlicher hervorgehoben und reicher ausgestattet ist, handelt es sich, ähnlich wie bei den Bildnissen, stets um dieselben unpersönlichen Atelierrequisiten. Sofern in den geistigen und malerischen Mittelpunkt eine ziervolle junge Frau gerückt ist, steht des öfteren im Hintergrunde ein breites Bett, das in manchen Fällen den Beruf der Dame, die streng genommen gar keine ist, andeutet.

Den gleichen kahlen Eindruck karg möblierter Zimmer erwecken einige Gemälde, die mit ihren weiß getünchten Wänden und dem silbernen Ton in überraschendem Gegensatz zu des Meisters herkömmlicher helldunkler Raummalerei stehen. Da ter Borch seine Interieurs nach 1665 üppiger ausstattete, werden diese schlichten Innenräume vor dieser Zeit entstanden sein. Die in ein Seidenkostüm von duftigster Zartheit gekleidete blonde Lautenspielerin vor hellgrauer Wand (Kassel, Galerie, Abb. 68), die „Kartenpartie“ (ehemals Sammlung Marcus Kappel in Berlin, Abb. 69), sowie die Cellospielerin des „Konzertes“ (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Abb. 70) sind die hervorleuchtenden Beispiele jener kurzen Periode, in der der Künstler seine Palette aufgehellt hatte. (Weshalb hier nur von der Cellospielerin des berühmten Berliner Bildes gesprochen wird, obgleich das „Konzert“ zwei Frauen darstellt, möge der Leser aus der Anmerkung zu Abb. 70, Seite 50, ersehen.)

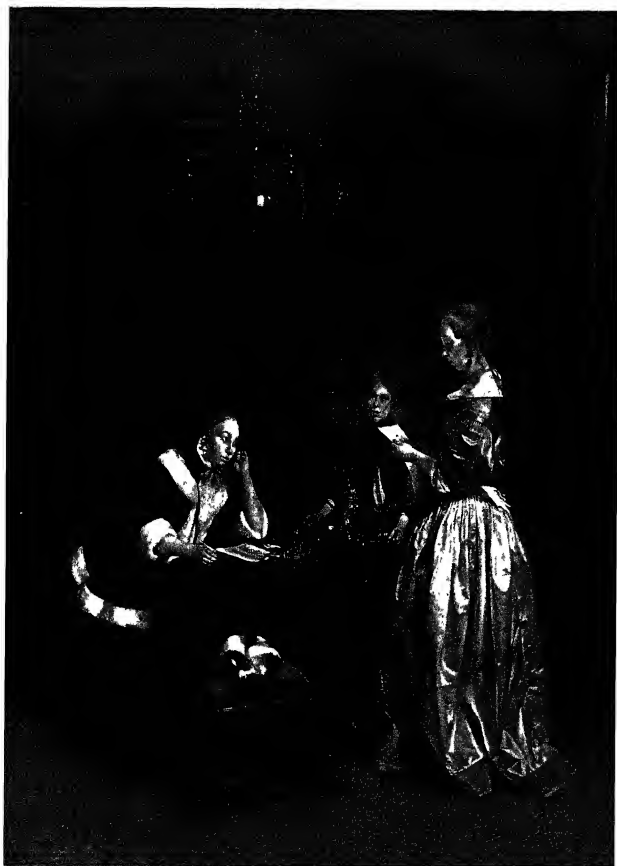
Die auf den Tafeln 73, 74 reproduzierten Genrebilder mit der traulicheren Behaglichkeit der Gemächer, denen sich noch die „Toilette“ im New Yorker Metropolitan Museum anschließt, leiten zu den luxuriös ausgestatteten Interieurs über. Und nun, um 1665, beginnt die Reihe jener Werke, die den Gipfelpunkt von Gerard ter Borchs Interieurmalerei bezeichnen. Die

Begebenheiten sind dem vornehmen Patriziermilieu entnommen. Die Wand des Zimmers, von dessen Decke ein goldener Kronleuchter herabhängt, ist mit Damast bespannt. Der hohe Renaissancekamin mit Säulen und Ornamenten geschmückt. Ein Smyrnateppich bedeckt den Tisch. Mit Plüsch überzogene Hocker und Sessel und ein geschnittener Lehnstuhl mit goldenen Fransen vervollständigen das üppige Mobiliar. Elegant gekleidete Damen lesen, diktieren oder schreiben einen Brief, und ein livrierter Page bringt eine getriebene goldene Schüssel und Karaffe herbei. War aus den frühen Wachtstuben der notdürftige Schlafraum der Dirne und die schlichte Stube des Bürgers hervorgegangen, so verwandeln sich diese nun in das Boudoir der Demimondäne und in den Salon des Bourgeois. Und in der Tat ging aus diesen brillanten Werken, die der Borch-Epigonen wie Caspar Netscher, Johannes Verkolje, Jacob Ochtervelt und Eglon Hendrick van der Neer zum ebenso verführerischen wie gefährlichen Vorbilde dienten, jene pompöse, glatte und seelenlose Malerei hervor, die geringschätzig als Salonmalerei bezeichnet wird. Die Gefahr, allzu virtuos, glatt und oberflächlich zu werden, bestand für den Meister selber freilich nicht — oder er ist ihr in einigen Fällen gerade noch haarscharf ausgewichen. Das beste Bild dieser Gruppe, und wohl des Künstlers blendendstes Werk überhaupt, ist die „Briefszene“ im Londoner Buckingham Palace (Abb. 79 und Farbtafel II). Die übersichtliche Anordnung der Gestalten, eine vorlesende stehende Dame, der die sitzende ältere Briefschreiberin mit gespannter Aufmerksamkeit lauscht, und der auch ein Page neugierig zuhört, ist beziehungsreich und ungezwungen. Die Figur der stehenden blonden Leserin strahlt holdselige Anmut aus. Ihr goldbesetzter silbergrauer Atlasrock ist von glitzernden Lichtern und Reflexen gleichsam wie mit Diamantenstaub übersät. Das duftige Hellblau der seidenen Jacke ist von unsagbar zarter Klarheit. Warme Sonnenstrahlen umfassen die Mädchenfigur und rufen auf ihrem Antlitz ein huschendes Spiel von Licht und Schatten hervor. Diese sonnigen Effekte kehren auf der gleichzeitig entstandenen und von gleicher Meisterschaft zeugenden Briefleserin in dunkler Tracht der ehemaligen Berliner Sammlung Huldshinsky (jetzt Sammlung von Pannwitz, Heemstede, Abb. 81) und auf der Briefleserin in gelber Jacke und rotem Untergewand der Londoner Wallace Collection wieder (Abb. 80).

Durch ungezwungene Natürlichkeit spricht das schöne Bild einer Lautenspielerin mit dem salopp auf dem Tisch sitzenden Kavalier des New Yorker Metropolitan Museums den Betrachter lebhaft an und prägt sich ihm unvergeßlich ein (Abb. 87). Auf der kleineren Dresdener Lautenspielerin ist die

Musikantin mitsamt der Kaminpartie unverändert wiederholt, doch wirkt das Gemälde nicht so unbefangen wie die aufgelockertere Komposition in New York. Das gleiche gilt von der gefällig arrangierten Gruppe „Herr und Mandolinenspieler“ des Antwerpener Museums, die in technischer Hinsicht freilich vollendet ist (Abb. 88). Auch das „Konzert“ im Louvre, eine hellgekleidete sitzende junge Sängerin im gelben Mieder, die mit der Rechten den Takt schlägt und von einer Frau in dunkler Tracht auf der Mandoline begleitet wird, während ein Page auf silbernem Tablett ein Glas Wein herbeibringt, ist geschmeidig gemalt und in den zarten Halbtönen nuancenreich (Abb. 89). Dem effektvollen Arrangement der drei Figuren spürt man jedoch eine kühl berechnende Überlegung an. Die Gefahr der Veräußerlichung ist knapp umgangen. Das „Galante Anerbieten“ in der gleichen Galerie wird mit seiner schärferen Zeichnung — man beachte das sehr detailliert behandelte Fruchtstilleben auf dem Tisch! — und dem älteren Motiv einer jungen Dirne, die zaudernd auf das dargebotene Geld in der Hand des Soldaten blickt, wahrscheinlich früher anzusetzen sein (Abb. 90).

Die Gefahr, die die hübsche und gedrechselte Darstellung eleganter Personen in sehr reichen Gemächern herbeizuführen drohte, scheint der Meister empfunden zu haben. Eine Reihe untereinander ähnlicher Musikszenen in dunkleren Räumen, die wieder die alte Schlichtheit aufweisen, läßt sich mühe-los um die 1675 entstandene Musikstunde gruppieren (ehemals Petersburg, Eremitage, Abb. 92). Die Charakterisierung des musizierenden Paares am Tisch, dem häufig ein zweiter Herr zuhört, ist wieder eindringlicher, der Aufbau einfacher und zusammengefaßter. Als beste Beispiele seien die „Musizierende Gesellschaft“ des Museums in Cincinnati (Abb. 93), auf dem die in eine gelbe Jacke gekleidete Gitarrespielerin mit der entsprechenden Figur der eben erwähnten „Musikstunde“ aus dem Jahre 1675 genau übereinstimmt, die „Musikstunde“ im Museum zu Chicago und der „Gitarreunterricht“ in der National Gallery in London hervorgehoben (Abb. 95). Der mit Leidenschaft singende Herr, der halb unbewußt mit der Rechten den Takt schlägt, kehrt unverändert auf der „Hausmusik“ des Kasseler Museums wieder (Abb. 96). Da auf diesem Bilde die Musikantin in auffallend gespreizter Pose dasteht, wird es, worauf auch Frisur und Kostüm hinweisen, um 1680 entstanden sein. Ebenso leer und glatt geriet die „Musikstunde“ im Louvre mit den ausdruckslosen Gesichtern des sitzenden Lautenspielers und der stehenden Sängerin (Abb. 97). Das Kostüm der Dienerin im Hintergrunde bestätigt, daß wir hier eines jener letzten Gemälde des Meisters vor uns haben, die seinen späten Bildnissen im seelischen Gehalt unterlegen sind.



Tafel II Der Brief
London, Buckingham Palace

DIE KUNST DES GERARD TER BORCH

Wie er aussah oder wie er im Ansehen jedenfalls zu wirken wünschte, so hat der Meister in dem Bildnis des Haager Mauritshuis sich dargestellt (Abb. 47). Das stark nachgedunkelte Portrat zeigt ihn aufrecht stehend vor grauem Grunde. Ein schwarzseidener, mit schwarzem Tuch gefütterter Umhang, der Arme und Hände verdeckt, umhüllt die gedrungene, fast vierschrittige Gestalt. Graue Strümpfe, die penibel sauberen Schuhe, ein gestärkter blütenweißer Spitzenkragen, die mit Akkuratess gepflegte Perücke erwecken den Eindruck äußerster Korrektheit. Doch ist die Selbstdarstellung weit entfernt von jener überheblichen, sich selber idealisierenden Pose, in der die Malerkavaliere aus der Verfallszeit der holländischen Kunst sich zu porträtieren liebten. Die gravitatische Gestalt beeindruckt den Beschauer durch ihren tiefen Ernst. Der Blick ist gespannt, beobachtend, abwägend, lauernd, prüfend; der Ausdruck des Antlitzes mit den beiden steilen Stirnfalten abweisend, fast finster. Man begreift, daß dieser seriöse, überlegene und zuverlässige Mann und Herr von seinen Mitbürgern in Deventer zum Magistratsmitgliede auserkoren wurde.

Auch für ter Borch trifft die Wahrnehmung zu, daß er in den Bildnissen, die er von fremden Männern und Frauen schuf, nur immer sich selber darstellte, stets seine eigene Wesensart zum Ausdruck gebracht hat. Die Aufträge erhielt er von Bürgermeistern, Geistlichen, Gelehrten und vornehmen Standespersonen. Von Männern und Frauen einer Gesellschaftsschicht, deren reservierte, allem lauten und aufdringlichen Gebaren abholde Haltung seiner künstlerischen Gesinnung gemäß war. Er gestaltet keine einprägsamen Charakterbilder. Er gibt typische, untereinander ähnliche Repräsentanten des gleichen Standes und der gleichen Erziehung und Herkunft. Sofern er ein kleines Mädchen malt, wirkt es altklug. Seine Edelknaben sind frühreife junge Herren. Auf dem ungemein distinktierten Bildnis der Aletta Pancras des Amsterdamer Rijksmuseums (Abb. 85) wirkt die stolz dastehende einundzwanzigjährige Frau weit über ihr Alter hinaus würdevoll und gereift. Es ist dies freilich eine Wahrnehmung, die für viele Porträtschilderungen früherer Jahrhunderte zutrifft. Insbesondere für solche von altdeutschen Meistern, wo die Kinder in ihren schwerfälligen Kostümen wie halb Erwachsene, junge Menschen nach heutigen Begriffen für ihre Jahre viel zu alt aussehen. Zur äußerlichen Gleichförmigkeit der ter Borch'schen Porträts trägt ferner der Umstand bei, daß die Figuren ohne bemerkenswerte Abweichungen vor neutralen Grund oder in einen unpersönlich wirkenden

nüchternen Raum gestellt sind und daß die gleichen Möbel und Ausstattungsstücke wiederkehren. Die stereotypen Bildniskompositionen verleiteten Hofstede de Groot sogar zu der Vermutung, ter Borch habe fertige Kostümbilder im Vorrat gehabt, die er nach Bedarf mit Köpfen und Händen versah. Diese Annahme trifft sicher nicht zu. Hätte der Meister seine aristokratische Porträtkunst zu solch handwerklicher Schablone herabgewürdigt, dann könnte der Betrachter nicht stets aufs neue durch ihre nuancierte und erlesene Farbenzusammenstellung und kultivierte Malweise gefangen genommen werden. In jenen kostbaren Bildnissen, wo ter Borch das nicht leicht zu lösende Problem anpackt, einen Mann oder eine Frau ohne jegliche Stütze und ohne Beiwerk vor undefinierbarem grauen Grunde zu malen, verleiht er den völlig isoliert im leeren Raume stehenden Gestalten mit ihrem verhaltenen Ausdruck, ihren zaghaften Bewegungen und sanften Gebärden etwas Weltentrücktes. Es webt Einsamkeit um sie.

Vielseitiger und abwechslungsreicher als in seinen Porträts erweist sich der Künstler in den Sittenbildern. Überblickt man die stattliche Reihe der genrehaften Meisterwerke, dann wird man jedoch gewahr, daß es genügt, ein beliebiges Gemälde herauszugreifen und zu beschreiben. Indem man eines dieser Werke charakterisiert, hat man damit zugleich des Meisters gesamtes Schaffen als Maler des bewohnten bürgerlichen Raumes gekennzeichnet.

Des Raumes? Betrachtet man die Werke einmal auf die Lösung des Raumproblems hin, dann ergibt sich überraschenderweise, daß dies Problem den Künstler überhaupt nicht interessiert hat. Er ist kein Schilderer des Interieurs im eigentlichen Sinne, also in der Art Pieter de Hooch, Pieter Janssens Elingas oder Samuel van Hoogstratens. Niemals läßt er uns durch geöffnete Türen in sich anschließende Zimmer und auf die Straße blicken, und kaum einmal bringt er Fenster an, durch die das Tageslicht einströmt. Bei den Einzelfiguren genügt ihm als Raumandeutung eine parallel zur Bildfläche verlaufende glatte Wand. Es erweckt mitunter den Anschein, als habe er um die in seiner Malerwerkstätte kunstvoll arrangierten Modelle zwei mit Leinwand bespannte Rahmen, deren Flächen substanzlos wie Kulissen wirken, nachträglich als Nothelfer herumgestellt. In jenen Fällen, wo das Milieu reicher und wohnlicher wirkt, wird die anheimelnde Raumstimmung lediglich mit einem Kamin, einem Polstersessel und einem Kronleuchter erreicht. Der übrige und größere Teil des Gemaches ist in unbestimmte Dämmerung gehüllt. Es bleibt der Phantasie des Beschauers überlassen, sich das Restliche zu ergänzen.

Fast wäre man versucht, die paradoxe Behauptung zu wagen, ter Borch sei im strengen und genauen Sinne auch kein Sittenbild- und Genremaler gewesen. Gewiß: er hat einen Kuhstall und einen Pferdestall gemalt, er stellte einen Knaben dar, der seinen Hund von Ungeziefer reinigt, und eine Mutter, die ihre kleine Tochter kämmt. Er malte den Scherenschleifer in einem Hinterhofe bei der Arbeit, einen Künstler in seinem Atelier und dergleichen alltägliche Motive mehr. Aber solche Schilderungen spielen in seinem Gesamtschaffen eine untergeordnete Rolle. Jene Werke, an die man beim Klang des Namens Gerard ter Borch zunächst denkt, übermitteln keine Kenntnisse von den sozialen Zuständen und Sitten seiner Zeit. Ein eigentlicher Genremaler, der wie Jan Steen die Gebräuche und Feste, die Sitten und Unsitten weiter Bevölkerungskreise abbildet, ist ter Borch nicht gewesen. Seine Gemälde geben einen Ausschnitt aus einer engbegrenzten Gesellschaftsschicht, deren Personen er uns immer wieder in den gleichen Situationen vorführt. Man glaubt, den Inhalt der Bilder bereits auswendig zu kennen — die immer wiederkehrenden Briefleserinnen und musizierenden Paare, diese galanten Unterhaltungen und Toilettenszenen —, bevor man sie überhaupt zu Gesicht bekommen hat. Die einfachen, völlig undramatischen Handlungen dienten ter Borch nur zum Vorwande, um wie ein Stillebenmaler die Materie schöner Stoffe und edelgeformter Gefäße, den Zusammenklang der mit unfehlbarem Takt ausgewählten Atlasroben, der dunkelgrünen Polstersessel, einer weinroten Jacke und eines abgewetzten und verwitterten Lederkollers malerisch darzustellen. Das Kolorit ist bald satt, dunkel und glühend, dann ist es wieder auf einen verhalteneren Akkord von glanzloser und bleicher Blässe herabgestimmt. Die Farbschicht wirkt niemals glatt, blank und geschliffen, sie ist schmelzend, weich, locker und flockig. Die Konturen sind verdeckt, so daß man die zeichnerische Genauigkeit und Richtigkeit unter der Oberfläche mehr ahnt als erkennt.

Es sei zugegeben, daß der Künstler seine Treffsicherheit in der Wiedergabe des Gewebes von Stoffen, die unüberbietbare Fertigkeit in der Schilderung von Seide und Atlas, auf der die Popularität seiner Bilder vornehmlich beruht, mit einer gewissen Selbstgefälligkeit zur Schau stellt. Und es erregt Bedenken, daß es ihm nichts ausmachte, das malerische Bravourstück ein zweites oder gar drittes Mal in übereinstimmender Ausführung zu wiederholen. Da nach heutiger Auffassung durch solches Selbstkopistentum das Kunstwerk zum Kunststück erniedrigt wird, dem etwas Geschäftstüchtiges, moralisch fast Unzulässiges anhaftet, soll das Problem in den Anmerkungen (Seite 35) erwogen werden.

Zum Schluß noch ein Hinweis auf den geistigen Gehalt der Gemälde. Aber ist der Ausdruck „geistiger Gehalt“ angesichts der jeglicher seelischen Leidenschaft entbehrenden, phantasielosen Motive, die den Künstler in den falschen Verdacht bringen könnten, lediglich ein Kostümmaler hohen Ranges zu sein, überhaupt statthaft?

Ganz gewiß ging der Maler von einer malerischen Idee aus. Die Berliner Cellospielerin (Abb. 70) verdankt ihre Entstehung dem Wohlgefallen, das er beim Anblick des schönen Frauennackens empfand, der von dem weichen Pelzkragen gleichsam liebkosend umfassen wird und den eine kunstvoll geflochtene braune Haarkrone ziert. Aus der zarten Epidermis des Nackens, der von zweierlei Braun umrahmt und vom matten Glanz einer taubengrauen Perle am Ohr umspielt wird, entwickelte ter Borch des weiteren die farbige Skala der lachsfarbenen Jacke, des silbergrauen Rockes und des stumpfen Blau des Sessels. Der glatte Atlasstoff und die knisternde Seide reflektieren das Licht, das vom Pelzkragen und dem porösen Plüsch des Stuhles eingesaugt wird. Über der erstaunlichen malerischen Technik, an der „alles Vollendung und Geheimnis“ ist, darf man aber nicht übersehen, daß diese Cellospielerin zugleich eine der einprägsamsten Gestalten des Meisters, ja vielleicht die ausdrucksvollste und beseelteste, die sprechendste Rückenfigur der gesamten Malerei darstellt.

Wie bereits erwähnt, existiert unter anderem auch die „Väterliche Ermahnung“ in zwei eigenhändigen Exemplaren (Abb. 49, 50). Die Komposition entstand offensichtlich um der in weißen Atlas gekleideten weiblichen Rückenfigur willen, die ter Borch unverändert auch in andere Genreszenen hinübernahm. Das Zinnoberrot der Tischdecke, die blauen und gelben Federn des Hutes, den der sitzende Herr auf den Knien hält, machen des weiteren den farbigen Gehalt und Reiz des Gemäldes aus. Welch geistige Spannweite solch einfachen, rein malerisch geschauten und empfundenen Figurengruppen dennoch innewohnt, davon legen die vielfachen Versuche, das Gemälde literarisch auszudeuten, Zeugnis ab. Der Titel „Väterliche Ermahnung“ geht selbstverständlich nicht auf ter Borch zurück. Er stammt von J. G. Wille, der seinen Stich nach dem Gemälde mit der Aufschrift „L’Instruction paternelle“ versah. Goethe, der die Bezeichnung Willes übernahm, spricht im fünften Kapitel des zweiten Teiles der Wahlverwandtschaften, wo nach dem Gemälde ein lebendes Bild gestellt wird, zwar nur von der „sogenannten“ väterlichen Ermahnung, aber auch er deutet die Gruppe in diesem Sinne aus. Er sieht in dem jugendlichen Kavalier den „edlen ritterlichen Vater“, der seiner Tochter ins Gewissen redet, und in der sitzenden Dame die Mutter. Einer

der feinsten Kunstkenner unserer Tage verkennt die Situation aber genau so, wenn er — von der unzutreffenden Wahrnehmung ausgehend, der junge Mann zeige in der dozierend erhobenen rechten Hand dem Mädchen ein Geldstück — in dem Vorgange eine elegante Bordellszene erblickt und die sitzende Frau für die Kupplerin hält. Wollte man für das Bild den einfachen Titel „Der Besuch“ vorschlagen, so würden sogar noch damit die gänzlich unliterarischen Absichten des Malers falsch ausgelegt werden. In zeitgenössischen Inventaren werden seine Genrestücke einfach als „Een Camer“, „Een Clavecingelspeelster“ oder „Een Juffertje“ angeführt.

Auch in jenen Fällen, wo die triviale Begebenheit so eindeutig klar ist, wie in der Darstellung des Knaben, der seinen Hund flöht, geht von dem Vorgange eine undefinierbare geistige Spannung aus (Abb. 35). Gelangt man in den Sälen der Münchener Pinakothek von dem unscheinbaren kleinen Bildchen vor die großen Murillo'schen Gemälde der Straßensungen, dann wirken diese würfelnden Bettelknaben, diese Pasteten- und Melonenesser bei aller Zerlumptheit unendlich lebenswürdiger und bestrickender. Man empfindet aber ihren Ausdruck als neckisch, ihre Stellungen und Bewegungen als kokett, sobald man sich wieder in das kleine Kunstwerk der Borchs versenkt. Vor bald dreihundert Jahren beobachtete der Maler im Vorbeischlendern diesen Jungen, der sich nur allzu gern vom Schreibzeug und zusammengeklappten Schulhefte abwandte, um den vom Ungeziefer gepeinigten Spielgefährten auf das Knie zu heben. Und heute noch sind wir unmittelbar Zeugen davon, mit welcher liebevoller Aufmerksamkeit damals der Knabe seine Beschäftigung vornahm und mit welcher schnurrendem Behagen der Hund sich die Reinigung gefallen ließ. Dabei ist es keineswegs sicher, ob dieses Kunstwerk nicht lediglich von dem braunen Hut angeregt wurde, der vorn auf der Bank ins Licht gerückt ist. Dieser abgegriffene, am Rande zerrissene breitkrepelige Hut stellt ein so wundervolles Stück Malerei dar, daß der Betrachter die filzige Rauheit der Materie bis in die Fingerspitzen nachzuempfinden vermeint.

Die Wiedergabe der Stoffe ist in annähernd natürlicher Weise auch den besten Nachahmern der Borchs nicht geglückt. Sein begabtester Schüler, Caspar Netscher (geboren 1639 in Heidelberg, gestorben im Haag 1684), kommt nur in den bereits erwähnten Kopien, die er während der Lehrzeit anfertigte, dem Meister nahe. Vor seinen selbständig entworfenen, bunt-schillernden und glatten Gesellschaftsszenen vergißt man keinen Augen-

blick, daß es sich bei dem Atlas und der Seide nur um gemalte Stoffe handelt. Neben den eleganten Schilderungen, deren populärsten Beispielen man im Louvre, im Haager Mauritshuis, in der Münchener Pinakothek und vor allem in der Dresdener Galerie begegnet, schuf Netscher auch vereinzelte schlichte Naturstudien, die in der Technik Beziehungen zu den Leidener Feinmeistern erkennen lassen. Seit ungefähr 1669 führte er, von mythologischen Kompositionen abgesehen, fast ausschließlich Porträtaufträge aus, die in ihrer barocken Gestaltung vom Bildnisstil ter Borchs völlig abweichen. Sie huldigen dem Geschmack und Geist jener Epoche und repräsentieren das Ideal ihrer Zeit nicht schlecht.

Mit den Namen von zwei anderen Schülern, Barthold Berentsen und dem taubstummen Antoni Jordens, verbinden sich keine festumrissenen Vorstellungen, da Werke ihrer Hand nicht überliefert worden sind. — Der in Zwolle um 1655 geborene und dort 1725 gestorbene Roelof Koets malte Bildnisse, die den späten Porträtstil des Meisters imitieren. Als Nachahmungen sind sie an ihrer weichlichen Flauheit und Verblasenheit leicht zu erkennen. — Da der in Utrecht um 1640 geborene Pieter van Anraedt seit 1660 in Deventer ansässig war, wo er, nach einem Aufenthalt während der Jahre 1672 bis 1675 in Amsterdam, 1678 starb, darf man annehmen, daß er dort mit ter Borch in Berührung gekommen ist. Seinen derben und kräftigen lebensgroßen Brustbildnissen, wie beispielsweise den Pendants eines Ehepaares vom Jahre 1673 im Amsterdamer Rijksmuseum, ist freilich eine Beeinflussung durch Gerard ter Borch nicht anzuspüren. Pieter van Anraeds elegante Gruppenbildnisse sind flüssig im Pinselstrich und sie verraten Geschmack und Kultur. Auch sie weichen schon äußerlich von jenen ter Borchs insofern ab, als die Dargestellten sich im Freien, vor einem Hause oder auf einer Terrasse bewegen. — Dies trifft auch für den vorzüglichen Amsterdamer Maler Barent Graet (1628—1709) zu, dessen noble Familien- und Doppelporträts, wie zum Beispiel das Paar auf einer Terrasse in der Wiener Galerie Czernin, noch in der neueren Zeit irrtümlich ter Borch zugeschrieben worden sind. Barent Graets Familiengruppen im Londoner Buckingham Palace, beim Grafen Lanckoronski in Wien und in der ehemaligen Wiener Sammlung Baron Königswarter muten wie Arbeiten eines holländischen Gonzales Coques an, wie überhaupt dieser Flame in mancher Hinsicht als ein Geistesverwandter ter Borchs und seiner Schule gelten darf. Als Genremaler kommt Graet gelegentlich den Bildern Jacob Ochtervelts so nahe, daß es manchmal schwer fällt, die Werke beider Künstler auseinanderzuhalten.

In ihren eleganten Gesellschaftsszenen berühren sich Jacob Ochtervelt, Eglon Hendrick van der Neer, Johannes Verkolje und bisweilen auch Michiel van Musscher und Gabriel Metsu äußerlich mit der Kunst des Meisters. Da die Tätigkeit dieser Maler sich abseits von ter Borchs Deventer Wirkungskreise entfaltete, läßt sich nicht in allen Fällen nachweisen, in welchem Grade seine Werke ihnen zum Vorbilde gedient haben. Manche Artverwandtschaft mit seiner Kunst wird als Ausdruck des allgemeinen Zeitstiles zu erklären sein. Freilich ist Gerard ter Borch es gewesen, der auf dem Gebiete des holländischen Gesellschaftsbildes diesen beherrschenden Zeitstil erschaffen und zur Vollkommenheit ausgebildet hat.

ANMERKUNGEN

Wichtigste Literatur. Die frühesten wissenschaftlichen Forschungsergebnisse wurden von Bode 1881 im „Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen“ (II., Seite 144—157) veröffentlicht. 1886 erschien von E. W. Moes in der Zeitschrift „Oud Holland“ (IV., Seite 145—165) der Aufsatz „Gerard ter Borch en zijne familie“, in dem die inzwischen ans Licht gekommenen Dokumente der Zehinden-Sammlung ausgewertet worden sind. Mandies, was Bode in seiner grundlegenden ersten Veröffentlichung und in den 1883 erschienenen „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei“ intuitiv erkannt und geahnt hatte, fand durch die Dokumente eine überraschende Bestätigung. Von den Zehinden-Dokumenten geht auch Émile Michel in seinem inhaltreichen Artikel „Gérard Teiburg et sa famille“ aus, der in den Jahrgängen 1886/87 der „Gazette des Beaux-Arts“ veröffentlicht wurde und 1887 gesondert in Buchform erschien. — Die Summe seiner Erfahrungen und Kenntnisse faßte Wilhelm von Bode in dem Kapitel „Gerard ter Borch“ seines Buches „Rembrandt und seine Zeitgenossen“ (3. Auflage 1934) zusammen. — Der große holländische Kenner und Forscher Cornelis Hofstede de Groot veröffentlichte den Katalog der Gemälde des Künstlers 1912 im 5. Bande seines Werkes „Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts“.

Zu S. 5: Gesina, Harmen und Moses ter Borch sind Halbgeschwister Gerards, der aus der ersten Ehe des dreimal verheiratet gewesenem Vaters stammt. Gesina ter Borch (Deventer 1633—1690) ist ungleich in ihren Leistungen, im Durchschnitt aber nur eine anpassungsfähige Dilettantin. Sollten mehrere vortreffliche Zeichnungen, die im Werke Gerard ter Borchs schwer unterzubringen sind und wegen der gleichlautenden Signierung „G. ter Borch“ ihr von Frits Lugt zugeschrieben werden (s. S. 37 und Abb. 109, 110), tatsächlich von Gesina stammen — was mir wenig glaubhaft erscheint —, so müßte man von ihrem Können freilich mit hoher Achtung sprechen. Zwei 1677 datierte lebensgroße Brustbildnisse eines Mannes und seiner Frau, die handwerklich zwar solid, aber nüchtern und in der Modellierung unplastisch sind, werden ihr ebenfalls zugeschrieben, da Gerard trotz des ter Borch-Monogrammes als Autor nicht in Betracht kommt (Leinwand, je 100 × 85 cm. — Zuletzt auf der Versteigerung bei Mak van Waay, Amsterdam, 6. April 1943). Da von Gesina keine sicheren Gemälde, die Vergleichsmöglichkeiten bieten könnten, bekannt sind, so bleibt auch diese Zuschreibung fragwürdig. — Zu der aquarellierten Zeichnung „Bankett im Freien“ (Abb. 112) gibt es in der Wiener Albertina eine „G. T. Borch 1675“ signierte Vorstudie in Kreide, die irrtümlich Gerard zugeschrieben wird. Von Harmen ter Borch (geboren in Zwolle 1638, gestorben in Enkhuyzen vor 1677) sind drei Gemälde erhalten: das voll signierte und 1658 datierte Brustbild eines am Tisch sitzenden fröhlichen Trinkers in westfälischem Privatbesitz (abgebildet im Katalog der Ausstellung „Meisterwerke holländischer und flämischer Malerei aus westfälischem Privatbesitz“, Münster 1939, Tafel 16) sowie die

„H. T. Borch fec. in September 1659“ bezeichneten beiden Bildnisse zweier am Boden sitzender Zwillinge aus der Familie Moerkerken, die sich bei einem Nachkommen ter Borchs, Paul de Fremery in San Francisco, befinden. Für das Jahr ihrer Entstehung muten die beiden Kinderporträts, die etwa an den Stil Wybrant de Geests erinnern, merkwürdig altertümlich an. Da ich von allen drei Gemälden nur Reproduktionen gesehen habe, sie mir also im strengen und verantwortlichen Sinne unbekannt sind, vermag ich über ihre Qualität nichts auszusagen. Unter Harmens Amsterdamer Zeichnungen lassen einige Blätter, wie beispielsweise die vom 21. Januar 1653 datierte forsche Feder-skizze einer Landschaft mit einer Hütte, einem Baum am rechten Bildrande und einem Weg, der in die Tiefe führt, erkennen, daß ihm Rembrandts zeichnerische Technik nicht fremd war. Seine flüchtig und locker ausgeführte Kreidezeichnung eines Fährbootes am Kanal vor einer Hütte unter Bäumen (Berlin, Kupferstichkabinett) erinnert stilistisch eher an Zeichnungen Pieter Molyns.

Ogleich der 1645 in Zwolle geborene Moses ter Borch, der 1667 auf einer Fregatte vor Harwich als Offizier gefallen ist, von Beruf Soldat war, wovon auch die Motive mehrerer seiner Studienblätter Zeugnis ablegen, muß er als vollgültiger Künstler, nicht als Dilettant gewertet werden. Seine Federzeichnungen, die Rembrandts Stil nachahmen, wie zum Beispiel „Christus im Tempel“ (Amsterdam), sind belanglos. Aber die in Kohle oder Rötel ausgeführten Studien nach sitzenden oder stehenden Knaben und Männern, von denen sich außer in Amsterdam schöne Beispiele in den Kabinetten von Dresden, Berlin (Abb. 111) und Frankfurt am Main befinden, sind im Ausdruck und in der Bewegung meisterhaft erfaßt und bestechen durch die Zartheit der Modellierung und die Feinheit der Lichtführung. Recht charaktervoll sind auch einige weiß gehöhte Bildnisse in schwarzer Kreide (Amsterdam), von denen der markante Kopf eines bärtigen Mannes aus dem Jahre 1660 wahrscheinlich den Vater darstellt. Wie nahe Moses bisweilen in der Auffassung Bildern seines Halbbruders Gerard kommt, zeigt ein Vergleich des Gegenstückes zu diesem Kopfe aus dem Jahre 1660, des Bildnisses einer Frau mit halbgeschlossenen Augen, mit Gerards „Apfelschülerin“ in Wien. Hier wie dort bemerkt man den gleichen Lichteinfall, dieselbe weiche malerische Behandlung des feinmodellierten Gesichtes, das von einer Haube umrahmt wird, und den abwärts gesenkten Blick. Zwei breit und flott ausgeführte braune Ölstudien, Bildnisse einer alten Frau und eines Jünglings, gelangten aus der Zebinden-Sammlung in die Gemäldegalerie des Rijksmuseums in Amsterdam. Gute Wiedergaben einiger römischer Landschaften von Gerard ter Borch d. Älteren in dem Werke von Hermann Egger, „Römische Veduten“ (Verlag Anton Schroll & Co. in Wien).

Zu S. 7: Der Aufenthalt in Deventer ist 1672 unterbrochen worden, da der Künstler in diesem Jahre als abwesend gemeldet wird. Von langer Dauer kann die Abwesenheit nicht gewesen sein. Houbraken berichtet, daß ter Borch in diesem Jahre in Deventer, und zwar während der Belagerung durch die Franzosen, ein Porträt Wilhelms III. von Oranien gemalt hat. Das Bildnis ist verschollen.

Zu S. 8: Darstellungen von Schlittschuhläufern. Auch ter Borchs Lehrmeister Pieter Molyn hat einige Gemälde mit Eisläufers geschaffen, die Datierungen bis zum Jahre 1630 aufweisen (Akademie in Venedig, Museum Ariana in Genf und im Kunsthandel). Da ter Borch bereits vor dem Eintritt in das Atelier Molyns Eislaufszenen gezeichnet hat, entstanden diese in der niederländischen

Graphik und Malerei sehr beliebten Motive natürlich auch ohne besondere Einwirkungen von seiten Molyns.

Zu S. 9: Das Gemälde „van Terburch en Molyn“ gehörte ursprünglich einem der beiden Landschaftsmaler Jan van Goyen oder Johan Schoeff. Es erzielte 50 Gulden und war — nächst zwei Gegenstücken von Cornelis van Poelenburgh, die zusammen 72 Gulden erbrachten, und einer Landschaft von Joos de Momper, die 71 Gulden erzielte — das hochstbezahlte Objekt der umfangreichen, mehrere Tage dauernden Auktion. Veranstalter waren die Maler der Haager St.-Lukas-Gilde, die neben eigenen Gemalden auch solche anderer Künstler aus ihrem Besitz versteigern ließen. (Siehe hierzu: A. Bredius, „Künstlerinventare“, II, S. 457—533.)

Zu S. 16: Die Reise nach Spanien. Nach Houbrakens Bericht reiste ter Borch auf und Veranlassung des spanischen Gesandten Graf de Peñaranda, von dem er in Münster das kleine Bildnis der Sammlung van Beuningen in Rotterdam malte und Abb. 26: den er auch auf dem Londoner Kongreßbild dargestellt hat, nach Madrid. Dort soll er König Philipp IV., viele Granden, vornehme Hofdamen und reiche Bürger portraitiert haben. Angeblich wurde er vom König zum Ritter geschlagen und erhielt eine goldene Kette mit der Medaille Philipps IV., einen Ehrendegen und silberne Sporen zum Geschenk. Da ter Borch in gefährliche Liebeshändel verstrickt worden sei, flüchtete er nach England, wo er ebenfalls lohnende Aufträge ausgeführt haben soll. Von dort reiste er nach Frankreich. Hier soll er angeblich wiederum zahlreiche Bildnisse vornehmer Leute und einige Genrestücke gemalt haben.

Un glaubwürdig an diesem Bericht ist zunächst die umfangreiche Tätigkeit in drei fremden Ländern innerhalb eines Zeitraumes von etwa einhalb Jahren, zumal mit Ausnahme eines heute verschollenen Bildnisses des Arztes William Harvey, das 1859 auf einer englischen Versteigerung vorkam (HdG. 233), keine Porträts von Engländern oder Franzosen bekannt sind. Trotz eifrigsten Suchens hat man auch in den Hausarchiven der Familie Peñaranda keine Spuren von einem Madrider Aufenthalt Gerard ter Borchs entdecken können. Es sind auch niemals Werke seiner Hand in Spanien zum Vorschein gekommen, und man kannte bis vor kurzem auch kein Gemälde aus dieser Zeit, das einen Rückschluß auf die Entstehung in Madrid zuließ.

Vor etwa 15 Jahren tauchte in England die auf Tafel 26 abgebildete Darstellung von vier katholischen Geistlichen auf, die über Holland in die National Gallery of Ireland in Dublin gelangte. Der Typ der Mönche mutet in der Tat spanisch an. Nach einer Feststellung von Ernst Kühnel ist die Inschrift auf dem Rücken des Buches, das der vorn sitzende Geistliche in der Hand hält, spanisch und lautet „Enfermeros“ (Krankenwärter). Nicht unwichtig ist auch der Umstand, daß am 16. Dezember 1692 ein Neffe des Künstlers, Dr. Gerard ter Borch, seiner Tante van der Werff eine nicht näher beschriebene goldene Medaille für siebenzig Gulden verkaufte („Oud Holland“, IV, S. 155). Möglicherweise handelte es sich um jene Medaille mit dem Bildnis Philipps IV., die dem Oheim in Madrid verliehen worden war.

Sollte das Dubliner Gruppenbild der vier Mönche in Spanien entstanden sein, dann bezeichnet es, was das Original deutlicher erkennen läßt als die Abbildung, im Vergleich zu dem Friedensschwur zu Münster einen künstlerischen Rückschritt. Es ist nicht so flüssig und nobel gemalt. Die Zeichnung der Konturen wirkt eckig

und steif. Während zum Beispiel auf dem Londoner Bilde die Wiedergabe der grünen Tischdecke mit dem weichen Faltenwurf ein malerisches Bravourstück bedeutet, ist hier die karmoisinrote Decke hart und kantig wiedergegeben.

Daß die Gemälde des Velasquez, der in der in Frage kommenden Zeit überhaupt nicht in Spanien, sondern von 1649 bis 1651 in Italien weilte, einen Einfluß und Stilwandel auf die Kunst der Borchs ausgeübt haben, ist, im Gegensatz zu den Meinungen Bodes, Wilhelm Martins und anderer, auch von Hofstede de Groot bestritten worden. In der Einleitung des der Borch-Kataloges hat de Groot seine Auffassung überzeugend begründet.

Zu S. 21: **Kopien Netschers nach der Borch.** Die in geringfügigen Einzelheiten abweichende, schwächliche Kopie der „Väterlichen Ermahnung“ im Museum zu Gotha, die der Schüler im Alter von 16 Jahren anfertigte, geht nicht auf das Amsterdamer, sondern auf das Berliner Exemplar zurück. Sie ist, ebenso wie die erwähnten anderen Kopien, mit dem vollen Namen Netschers bezeichnet. Daß Netscher die der Borch-Kopien noch nach dem Abschluß seiner Lehrjahre (1657/58) angefertigt haben könnte, ist unwahrscheinlich. 1659 ist er in Bordeaux nachweisbar, und nach der Rückkehr aus Frankreich, 1661, lebte er bis zum Tode ständig in dem von Deventer weit entfernten Haag. Da er seit dem zwanzigsten Jahre nierenleidend war, später an der Gicht litt, schon im Alter von 35 Jahren ein Testament machte, in dem er als kranklich bezeichnet wird, und in den letzten Jahren sitzend im Bett gemalt haben soll, wird er kaum Kunststreisen unternommen haben.

Das Doppelbildnis eines sitzenden Herrn und einer stehenden Dame der Sammlung E. H. Griffith in London (versteigert bei Sotheby, 14. Juni 1933), das 1929 auf der Ausstellung holländischer Malerei in der Londoner Royal Academy (Kat.-Nr. 233) als Kopie Netschers nach einem verschollenen der Borch angeführt ist, geht nicht auf ein Werk dieses Meisters zurück. Ebenso ist die „Übergabe des Medaillons“ der Budapester Galerie (Kat.-Nr. 477), die Bode für eine Kopie nach der Borch hielt, eine charakteristische Originalschöpfung Netschers. Das „C. Netscher 16.“ bezeichnete Gemälde ist von Hofstede de Groot im Netscher-Katalog unter Nr. 101 und versehentlich auch im Metsu-Katalog unter 188^c angeführt, und zwar auf Grund der irrtümlichen Zuschreibung an Gabriel Metsu im Esterhazy-Katalog vom Jahre 1812.

Zu S. 27: **Wiederholungen eigener Werke.** Nach heutigem Empfinden haftet der mehrfachen Wiederholung eines Kunstwerkes etwas Verdächtiges an, man wittert Phantasielosigkeit und Betriebsamkeit. Es sei nur an die boshaften Bemerkungen erinnert, die Ferdinand Hodler erdulden mußte, als er seinen berühmten „Holzfäller“ in dreizehn Exemplaren, wenn auch in verschiedenen Fassungen wiederholte. Für das häufige Vorkommen unveränderter Repliken bei Feinmalern des 17. Jahrhunderts, wie Gerard Dou, Frans van Mieris d. Älteren, der Borch usw., mag als Rechtfertigung gelten, daß diese Künstler weniger auf den Inhalt als auf die technische Ausführung ihrer Gemälde Wert legten. Ihr Darstellungsgebiet ist verhältnismäßig eng umgrenzt und die beliebtesten Motive werden Gemeingut vieler Genremaler. Diese lässige Unbekümmertheit dem Motiv gegenüber und die Absicht, lediglich die vollendete „Malerei an sich“ zur Schau zu stellen, führte in manchen Fällen konsequenterweise zur unverändert übereinstimmenden Wiederholung des gleichen Bildinhaltes und derselben Komposition. Ein Vorgang, der bei Meistern wie Rembrandt, Frans Hals, Jacob van

Rusdael oder dem hochgesinnten Vermeer freilich undenkbar wäre. Wenn von solchen Schöpfern und Gestaltern unveränderte Wiederholungen ihrer Werke auftauchen, dann sind Zweifel an der Eigenhändigkeit auch den bestrickendsten Repliken gegenüber sehr berechtigt.

SUMMARISCHER ÜBERBLICK ÜBER DIE ZEICHNUNGEN GERARD TER BORCHS

Über die meisten Blätter bis zum Jahre 1641 herrscht Einstimmigkeit. Außer frühesten Skizzen im Familienalbum und kleinen Studien, wie den „Rauchern“ im Louvre und der „Mutter, ihren Saugling säubernd“ der Amsterdamer Sammlung van Regteren Altena, rühren von ter Borch mit Sicherheit die auf Seite 8 erwähnten Haarlemer und Zwoller Marktszenen bei Tageslicht her. (Abb. 102. — Von den „Märkten“ in Berlin, Nr. 2610, während bei Nr. 5307 die Eigenhändigkeit mir fraglich erscheint.) Die „Ausrufer“ im Amsterdamer Kabinett (Abb. 103) und in Berlin (Nr. 12047) und das hübsche Blatt mit zwei Verkaufsständen in einer baumbestandenen Landschaft (Berlin, Nr. 3892) schließen sich diesen 1633 und 1634 datierten Kreidezeichnungen an. Auch die Federzeichnungen, die Ansichten von Zwolle und seiner Umgebung (Berlin, 13995, Abb. 104, und Amsterdam) im Stile der römischen Veduten des Vaters festhalten, werden unbestritten dem Sohne zuerkannt. Ebenso die 1633 und 1634 datierten Winterlandschaften mit Eisläufern (Berlin, Nr. 3838, Abb. 105, und Amsterdam) und die 1640 und 1641 in Rom entstandenen Landschaftszeichnungen des Museums in Leiden, der Sammlung van Regteren Altena und der ehemaligen Sammlung Franz Koenigs in Haarlem.

Gegen einige getuschelte Federzeichnungen, die Verkaufsstände bei Abend- oder Tagesbeleuchtung darstellen, sind von Frits Lugt Einwände erhoben worden („Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“ 1931, S. 70 ff.). Nicht angezweifelt wird die vollbezeichnete und 1634 datierte „Marktbude bei Abendbeleuchtung“ des Museums Boymans in Rotterdam (Abb. 106). Bei der „G. T. Borch fecit 1630“ signierten Marktszene bei Abendbeleuchtung des Berliner Kabinetts (Nr. 5308) wies Lugt darauf hin, daß die Kostüme einer späteren Mode angehören. In der Tat trägt die ähnliche, ebenfalls „G. T. Borch“ (echt?) signierte Federzeichnung eines Verkaufsstandes bei Tageslicht im Brüsseler Museum (Sammlung de Grez) das Datum 1671, und eine stilistisch verwandte nächtliche Szene, die bei Laternenbeleuchtung den Halt von Reisenden in einem Dorfe schildert und ebenfalls „G. T. Borch“ bezeichnet ist, weist die Jahreszahl 1674 auf (British Museum in London, Hind IV., Gerard ter Borch II., Nr. 3). Frits Lugt schreibt diese Gruppe von Zeichnungen Gesina ter Borch zu, deren Signatur mit jener des Bruders übereinstimmt. Da aber Gesina erst 1633 geboren wurde, scheidet sie als Urheberin zum mindesten bei der auf Tafel 6 abgebildeten lavierten Federzeichnung aus, die zwischen 1635 und 1640 anzusetzen ist. Ein Vergleich dieses bildmäßig geschlossenen Blattes mit Gerards „Flagellantenprozession“ (Abb. 7) scheint mir zu beweisen, daß wenigstens diese Nachtszene von Gerard ter Borch herrührt. (Man beachte zum Beispiel hier und dort die weitgehende Übereinstimmung in Tracht und Haltung des vom Rücken gesehenen Mannes mit dem kurzen Schultermantel.)

Aus der mittleren Zeit gibt es mehrere weißgehöhte Kreidezeichnungen teils vom Rücken, teils von vorn gesehener stehender Offiziere (z. B. Dresden und Berlin, Nr. 13997), die den Stil und die Handschrift des Meisters erkennen lassen. Hingegen haben die Rötel- und Kreidezeichnungen, die in lebhaft bewegtem Umriß zumeist Jäger in Rückenansicht darstellen (Albertina, Wien; Königliche Bibliothek, Turin, und andere Blätter, die auf Auktionen vorkamen und deren Aufbewahrungsort zur Zeit nicht festzustellen ist), nichts mit

Gerard ter Borch zu tun. Die untereinander im Stil abweichenden Zeichnungen stammen von Künstlern in der Art Nicolaes Berchems und anderer in Italien tätig gewesener Holländer. Es sind außerdem auch keine Gemälde ter Borchs bekannt, die entsprechende Figuren von Jägern aufweisen. Scheinbar gibt es eine Ausnahme: 1936 kam im holländischen Kunsthandel (Katz in Dieren) die bezeichnete und 1670 datierte, mir im Original nicht bekannte aquarellierte Federzeichnung eines sitzenden Jägers mit dem im linken Arm ruhenden Gewehre vor, die weitgehend mit dem vorderen sitzenden Manne auf dem Gemälde der Sammlung Schloß Rohoncz „Ruhe auf der Jagd“ übereinstimmt (Abbildung des Gemäldes im „Pantheon“ 1930, Seite 311). Doch hege ich gerade bei dieser für ter Borch außerordentlich befremdenden staffierten Landschaft trotz des Monogrammes hinsichtlich seiner Autorschaft Bedenken. Bei dem unsignierten Gemälde „Jäger in einer Landschaft“, H. d. G. 42 b, das 1811 auf der Versteigerung Boymans in Utrecht ter Borch zugeschrieben wurde und seitdem verschollen ist, läßt sich heute nicht mehr feststellen, ob es tatsächlich von dem Meister herrührte.

Unter den späteren Blättern, die Gerard ter Borch zugeschrieben werden und von denen in dieser unvollständigen Übersicht nur einige als Stichproben herausgehoben werden sollen, scheint mir die signierte, leicht mit Weiß gehöhte schwarze Kreidezeichnung einer eleganten Dame, die eine Schüssel halt (Frankfurt am Main, Städelsches Institut, Abb. 107), über jeden Zweifel erhaben zu sein. Auch die lavierte, weiß gehöhte schwarze Kreidezeichnung eines trinkenden Soldaten im Berliner Kabinett (Nr. 5241, Abb. 108), bei der Lugt an Genremaler in der Art des Pieter de Hooch und Metsu denkt, stimmt weitgehend mit der Figur des trinkenden Kriegers auf dem Gemälde Abbildung 66 überein und dürfte doch wohl von ter Borch stammen.

Eine Folge von knapp und großzügig ausgeführten Rötel- und Kohlestudien aus der Zeit um 1670 ist durch die offiziellen Publikationen der betreffenden Sammlungen und auch durch Reproduktionen an anderen Stellen sehr bekannt geworden: „Kartenlegerin“ (Abb. 109), bezeichnet und datiert 1669; „Sitzender betrunkenen Mann“, bezeichnet und datiert 1670 (beide Wien, Albertina, Schönbrunner-Meder, Nr. 383 und 313); ein vom Rücken gesehener stehender Herr im Schultermantel, datiert 1669 (Paris, École des Beaux-Arts); „Sitzender Jäger mit Gewehr“, voll bezeichnet und 1672 datiert (Versteigerung Hofstede de Groot bei Boerner, Leipzig, 1931, Nr. 28); der ähnliche, nach rechts gewandte sitzende Jäger, bezeichnet und datiert 1670 (Berlin, Nr. 13996), sowie der auf einem Stuhle eingeschlafene Mann, bezeichnet und datiert 1670 (Berlin, Nr. 2301, Abb. 110). Obwohl die Kleidung des Berliner sitzenden Schläfers mit dem Dreispitz auf dem Haupte schon an die Tracht des 18. Jahrhunderts erinnert, scheinen die Kostüme der anderen Blätter die Entstehung um 1670 zu bestätigen. Die Schriftzüge der Signierung „G. T. Borch“ auf den Zeichnungen des Berliner Kabinetts und dem „Jäger“ aus der Sammlung Hofstede de Groot stimmen genau überein, stammen also von derselben Hand oder, vorsichtiger ausgedrückt, sind von derselben Hand daraufgesetzt. Da die Aufschriften in einigen Fällen lauten „G. T. Borch nae leven geteekend“ hat man den Einwand erhoben, dies spreche gegen die Autorschaft Gerard ter Borchs, ein so großer Meister weise nicht ausdrücklich auf eine bei ihm selbstverständliche Tatsache hin. Ich schließe mich der Meinung Lugts an, daß diese Blätter nicht von Gerard stammen, finde sie aber, im Gegensatz zu ihm, für die Dilettantin Gesina viel zu gut, zumal man unter ihren zeichnerischen Beiträgen in den Familiendokumenten keine gleichwertigen und stilverwandten Beispiele entdecken kann.

CHRONOLOGISCHES VERZEICHNIS DER ABGEBILDETEN ODER IM TEXT ERWÄHNTEN GEMÄLDE NEBST ERGÄNZENDEN ZUSÄTZEN

(Die Nummern des ter Borch-Kataloges von Hofstede de Groot sind mit der
Abkürzung HdG. angegeben.)

1 Kartenspielende Soldaten.

Holz, 45×51 cm. — Nicht bei HdG. — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

In die Nähe dieses Frühwerkes gehören die S. 9 erwähnten Gemälde: „Kartenspielende Soldaten in einer Hügellandschaft“ (Holz, 46×61 cm. — Nicht bei HdG. — Versteigerung H. T. Hoech, München 1892, Katalog-Nr. 218. Später im Pariser Besitz irrtümlich als „Metsu“). Ferner „Kartenspielende Soldaten vor einer Ruine“ (Holz, 42×61 cm. — Nicht bei HdG. — Ehemals München, Julius Böhler).

2 Maler an der Staffelei.

Leinwand, $56,5 \times 69$ cm. — HdG. 14. — Heidelberg, Kurpfälzisches Museum.

3 Rauferei beim Kartenspiel.

Stich von Jonas Suyderhoef nach einem verschollenen Gemälde. — HdG. 122.

4 Die Konsultation.

1635 Bezeichnet G. T. Borch 1635.

Holz, 35×44 cm. — HdG. 8. — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

5 Wachtstube.

1638 Datirt 1638.

Holz, $32,7 \times 42,7$ cm. — HdG. 35. — London, Victoria- und Albert-Museum.

6 Abendlicher Markt.

Lavierte Federzeichnung, $14,5 \times 23,5$ cm.

London, Sammlung Mannheimer.

7 Flagellantenprozession.

Holz, 41 \times 71,5 cm. — Nicht bei HdG. — Rotterdam, Museum Boymans.

Wilhelm von Bode, der die Entstehung des aus Kasseler Privatbesitz stammenden Gemaldes ebenfalls in die Frühzeit verlegt, vermutete, daß der Vorgang sich in Spanien abspielt und nahm daher einen ersten Aufenthalt in Spanien noch vor der römischen Reise an („Repertorium für Kunstwissenschaft“, 1925, S. 122). Obgleich auch Houbraaken in unklaren Ausdrücken von einer ersten Reise nach Spanien zwischen 1635 und 1645 spricht, hat bereits Hofstede de Groot die Hypothese einer frühen Spanienreise widerlegt.

8 Jan Six.

Kupfer, 10 \times 8 cm. — HdG. 269. — Amsterdam, Sammlung Six. 1641
Auf der Rückseite der Vermerk „te Romen geschildert Anno 1640“.

Die später hinzugefügte Aufschrift stammt von der Schwiegertochter des Jan Six und enthält insofern einen Irrtum, als Six erst im Jahre 1641 in Rom geweiht hat. Gegenstück zum folgenden Bilde.

9 Bildnis einer unbekannten Frau.

Kupfer, 10 \times 8 cm. — HdG. 375. — Amsterdam, Sammlung Six.

Gegenstück zum vorhergehenden Bilde.

10 Helena van der Schalecke.

Holz, 33,8 \times 28 cm. — HdG. 267. — Amsterdam, Rijksmuseum.

In Haltung und Tracht ist das kleine Gemälde dem lebensgroßen, 1640 datierten Mädchenbildnis von Govert Flinck (Haag, Mauritshuis) auffallend ähnlich. Die weitgehende Übereinstimmung ist zufällig. Irgendeine Abhängigkeit ter Borchs von Flinck besteht nicht.

11 Hendrick van der Schalcke.

Bezeichnet mit dem Monogramm und datiert 1641 (?)

Holz, 29,5 \times 23,5 cm. — HdG. 265. — Amsterdam, Rijksmuseum.

1641 (?)

Gegenstück zum folgenden Bilde.

12 Frau van der Schalcke.

Holz, 29,5 \times 23,5 cm. — HdG. 266. — Amsterdam, Rijksmuseum.

Gegenstück zum vorhergehenden Bilde.

Als weiteres Beispiel für den vorübergehenden Einfluß von Frans Hals, den die beiden Bildnisse des Predigerehepaares van der Schalcke erkennen lassen, seien die ovalen Kniestücke eines Mannes und seiner Frau erwähnt, die sich 1929 in der Ausstellung „Oude Kunst“ des Rijksmuseums in Amsterdam befanden (Kat.-Nr. 1302 g und h. — Holz, je 30 \times 23 cm. — Nicht bei HdG.). Sie erinnern freilich nur in der Auffassung, nicht in der malerischen Technik an Hals.

13 Wachtstube.

Holz, 28×37 cm. — HdG. 40. — Ehemals Düsseldorf, Sammlung Werner Dahl.

Eine Wiederholung ehemals in der Sammlung Brockhaus in Leipzig (HdG. 34).

14 Die Brettspieler.

Holz, 42×56 cm. — HdG. 108. — Bremen, Kunsthalle.

15 Wachtstube.

Holz, 54×39 cm. — HdG. 76. — Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Eine mindestens gleichwertige eigenhändige Wiederholung in der ehemaligen Sammlung Adolf Mayer im Haag (Holz, 46×36 cm. — HdG. 99).

16 Heraklit.

Holz, 27×22 cm. — Nicht bei HdG. — Privatbesitz.

Das Gemälde und sein Gegenstück „Demokrit“ (Holz, 27×22 cm. — HdG. 2. — Bessinge bei Genf, Sammlung Tronchin) stehen in ihrer silbergrauen Tönung den unter Nr. 15 angeführten Wachtstuben aus der Zeit um 1645 nahe.

17 Bildnis eines bärtigen Mannes.

1646 Datiert 1646.

Kupfer, $21,5 \times 15,5$ cm. — HdG. 306. — Leerdam, Hofje van Aerden.

Das ebenfalls 1646 datierte Gegenstück, Bildnis der Ehefrau (HdG. 388), befindet sich in derselben Stiftung.

18 Bildnis eines Offiziers.

1646 Bezeichnet GtB fecit 1646.

Leinwand, 76×62 cm. — Nicht bei HdG. — Haag, Privatbesitz.

Außer dem Monogramm weisen auch die weiche malerische Behandlung des Antlitzes mit seinen grauen Schattentönen, die mattrote, silber- und goldbestickte Schärpe und der graue Grund auf den Meister hin. Es ist das einzige Porträt in Lebensgröße, das von ter Borch erhalten geblieben ist, und entstand wahrscheinlich schon in Münster.

19 Musizierendes Paar.

Holz, $23,5 \times 20,5$ cm. — Nicht bei HdG. — Eigenhändige Exemplare im Privatbesitz in der Schweiz und im Haag.

Das männliche Modell hat man irrtümlich für ein Selbstbildnis des Künstlers gehalten.

20 Dame am Spiegel.

Holz, 34×26 cm. — HdG. 52. — Spiez, Sammlung J. de Bruijn.

In die Nähe des um 1646 entstandenen Bildes gehört auch die „Dame bei der Toilette“ der Hamburger Kunsthalle (Holz, 30×26 cm. — HdG. 56. — Vgl. auch HdG. 59 und 60).

21 Briefschreibender Offizier.

Bezeichnet mit dem Monogramm.

Leinwand, 53 × 39 cm. — HdG. 26. — Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.

22 Brieflesender Offizier.

Holz, 38 × 29 cm. — HdG. 27. — Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.

Diesem und dem vorigen Bilde nahe verwandt der „Schreibende Offizier“, ehemals in Warschau, Palais Laszinski (Holz, 41 × 31 cm. — Nicht bei HdG.). — Die „Depesche“ der Sammlung Elkins in Philadelphia (Bezeichnet mit dem Monogramm. — Leinwand, 55 × 43 cm. — HdG. 31.) vielleicht etwas später entstanden. (Die von HdG. unter Nr. 25 als Original angeführte „Depesche“ des Museums in Aix-en-Provence ist eine Kopie nach dem Elkins'schen Gemälde.) — Das kleine Gemälde „Frau mit Krug und Glas, der ein Soldat Geld anbietet“ entstand noch vor diesen Bildern. (Bezeichnet mit dem Monogramm. — Holz, 37 × 28. — HdG. 86. — Petersburg, Eremitage.)

23 Graf de Peñaranda.

Entstanden 1648 in Münster.

1648

Kupfer, 12 × 9 cm. — HdG. 256. — Rotterdam, Sammlung van Beuningen.

Andere Miniaturbildnisse, die während des Aufenthaltes in Munster entstanden: Jacob van der Burgh (Gemalt 1648. Das verschollene Original nur durch einen Stich von P. Holsteyn überliefert. — HdG. 216); Kaspar van Kinschot (Kupfer, 11 × 8 cm. — HdG. 240. — Haag, Jhr. van Kinschot); Krafft von Scharfenstein (Kupfer, 17 × 12,5. — HdG. 241. — Ehemals Paris, Sammlung E. Warneck). Außerdem das bei HdG. nicht angeführte Bildnis des A. Clant tot Stedum (?) (Holz, 15 × 11 cm. — Versteigerung Warneck, Paris, 27. Mai 1926, Nr. 16) und das lebensgroße Bildnis eines Offiziers (unsere Nr. 18).

24 Bildnis eines Herrn.

Holz, Durchmesser 27 cm. — Nicht bei HdG. — Karlsruhe, Privatbesitz.

Aus drucktechnischen Gründen die Abbildung hier eingereiht, obgleich das Bildnis erst am Ende der 50er Jahre entstanden ist.

25 Friedensschwur zu Münster.

Bezeichnet G. T. Borch F. Monasterii, A. 1648.

1648

Kupfer, 44,2 × 56,7 cm. — HdG. 6. — London, National Gallery.

Andere Historienbilder, die ter Borch zugeschrieben werden, stammen nicht von ihm. Auf dem G. V. H. signierten Gemälde, das den Einzug des Gesandten Pauw van Heemstede am 1. September 1647 darstellt (Münster, Landesmuseum), rührt auch die Figurenstaffage nicht von ter Borch her. — Die in der älteren ter Borch-Literatur als Werk des Meisters erwähnte, angeblich 1658 datierte und monogrammierte Skizze eines Kongreßbildes im Louvre stammt wahrscheinlich von Nicholas

Vleughels und stellt, wie Gaston Brière in „Oud Holland“ (1925, S. 210) nachgewiesen hat, eine Versammlung von Geistlichen dar, die in der Sorbonne in Paris am 5. März 1717 (!) stattfand. — Die von Bode „Rembrandt und seine Zeitgenossen“, S. 106, lediglich auf Grund einer Notiz von Moes erwähnte „Allegorie auf die Vermählung des Großen Kurfürsten“ befindet sich im Museum in Rennes und stammt, wie Hofstede de Groot nachgewiesen hat, von Jan Mijntens.

26 Vier Mönche.

Leinwand, 71×96 cm. — Nicht bei HdG. — Dublin, National Gallery of Ireland.

Siehe hierzu S. 34.

27 Frau mit Brief.

Papier auf Holz, $28,5 \times 23$ cm. — HdG. 102. — Spiez, Sammlung J. de Bruijn.

28 Briefschreiberin.

Holz, $39 \times 29,5$ cm. — HdG. 167. — Haag, Mauritshuis.

Stilistisch sehr ähnlich die „Dame, die in einem Buche liest“ der Sammlung A. Neuerburg in Hamburg-Blankenese (Holz, 31×28 cm. — Nicht bei HdG.). — Das Gemälde „Unterbrochene Lektüre“ der ehemaligen Sammlung de Ridder in Cronberg ist später als diese beiden Bilder. (Bezeichnet mit Monogramm. Leinwand, 37×27 cm. — HdG. 103.)

29 Der Violinspieler.

Leinwand, 33×26 cm. — HdG. 139. — Schwerin, Gemäldegalerie.

Eigenhändige, mit dem Monogramm bezeichnete Wiederholung in der Eremitage in Petersburg (Holz, 29×23 cm. — HdG. 138.).

30 Der Leser.

Bezeichnet mit dem Monogramm.

Leinwand, $43 \times 36,5$ cm. — HdG. 105. — Schwerin, Gemäldegalerie.

Vielleicht als Gegenstück zum folgenden Bilde gemalt.

31 Der Raucher.

Leinwand, 42×33 cm. — HdG. 97. — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

32 Kuhstall.

Bezeichnet mit dem Monogramm.

Holz, $47,5 \times 50$ cm. — HdG. 463. — Essen, Sammlung Dr. Krupp von Bohlen und Halbach.

Trotz der etwas abweichenden Maße vermutlich als Gegenstück zum folgenden Bilde gemalt.

33 P f e r d e s t a l l .

Bezeichnet mit dem Monogramm.

Holz, 43×49 cm. — HdG. 464. — Wanås (Schweden), Sammlung Graf Wachtmeister.

34 B i l d n i s J a n v a n G o y e n s .

Bezeichnet mit dem Monogramm.

Holz, 20×15 cm. — HdG. 227. — Wien, Liechtenstein-Galerie.

Da van Goyen 1596 geboren wurde und 1656 starb, wird nach dem Aussehen des Dargestellten das Bildnis um 1650 entstanden sein.

35 K n a b e , e i n e n H u n d f l ö h e n d .

Bezeichnet mit dem Monogramm.

Leinwand auf Holz, 35×27 cm. — HdG. 158. — München, Ältere Pinakothek.

36 D e r S c h e r e n s c h l e i f e r .

Bezeichnet mit dem Monogramm.

Leinwand, 72×59 cm. — HdG. 19. — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

37 M u t t e r , i h r K i n d k ä m m e n d .

Bezeichnet mit dem Monogramm.

Holz, $33,5 \times 29$ cm. — HdG. 46. — Haag, Mauritshuis.

38 u n d F a r b t a f . I A p f e l s c h ä l e r i n .

Leinwand auf Holz, $36,3 \times 30,7$ cm. — HdG. 74. — Wien, Kunsthistorisches Museum.

Hofstede de Groot führt in seiner chronologischen Übersicht das Gemälde irrtümlich mit der Jahreszahl 1651 an. Obwohl das Bild keine Jahreszahl aufweist, ist diese Datierung überzeugend.

39 S p i n n e r i n .

Holz, 34×26 cm. — HdG. 73. — Rotterdamer Privatbesitz.

40 N ä h e r i n b e i d e r W i e g e .

Leinwand, 53×45 cm. — HdG. 72. — Bloemendaal, Sammlung Nienhuys.

Eine (eigenhändige?) Variante unter Weglassung der Magd am Kamin in der Versteigerung Albert Lehmann, Paris, 12. Juni 1925, Nr. 288 (Leinwand, 45×33 cm. — HdG. 71).

41 L e s e u n t e r r i c h t .

Holz, 27×25 cm. — HdG. 104. — Paris, Louvre.

Worauf die annähernd zutreffende Angabe im Louvre-Katalog beruht, das undatierte Bild sei im Jahre 1650 gemalt, entzieht sich meiner Kenntnis.

42 Bildnis einer 30jährigen Frau.

1652 Bezeichnet mit dem Monogramm und datiert 1652.
Kupfer, 24 × 19 cm. — Nicht bei HdG. — Ehemals Amsterdam, Kunsthandel.

1651 In der spröden und nüchternen Ausführung steht diesem Bilde das 1651 datierte kleine Porträt des Adriaen Pauw (HdG. 254) im Stadtschloß im Haag nahe. — Das Brustbild eines 42jährigen Herrn „Aetatis 42, 1652“. Kupfer, 18 × 15 cm. — HdG. 366), das sich vor einigen Jahren im holländischen Kunsthandel befand, ist in der Ausführung so naiv und unbeholfen, daß die Autorschaft ter Borchs von Hofstede de Groot bezweifelt wurde.

43 Die unwillkommene Botschaft.

1653 Bezeichnet mit dem Monogramm und datiert 1653.
Holz, 66 × 59,5 cm. — HdG. 28. — Haag, Mauritshuis.

44 Bildnis eines 39jährigen Herrn.

1654 Bezeichnet „1654 aetatis 39“.
Holz, 40 × 28,5 cm. — Nicht bei HdG. — Haywards Heath, Sammlung Stephenson R. Clarke.

Das Gegenstück, Bildnis der gleichaltrigen Frau, in derselben Sammlung („1654 aetatis 39“). — Holz, 40 × 28,5 cm. — Nicht bei HdG.). Beiden Porträts stehen stilistisch das kühle Bildnis eines 22jährigen Mannes aus der ehemaligen Sammlung Adolf Thiem in San Remo (auf der Rückseite der Vermerk in alter Schrift „Aetatis 22. — 1656“. — Holz, 28,5 × 21,5 cm. — HdG. 310) und das undatierte Bildnis eines stehenden jungen Herrn vor hellgrauer Wand aus der ehemaligen Berliner Sammlung Martin Gumprecht nahe (Bezeichnet mit Monogramm. — Holz, 49 × 37 cm. — Nicht bei HdG.).

45 Familie Hartog Moerkerken.

64/55 Nach dem Alter des 1652 geborenen Kindes zu urteilen, 1654/55 entstanden.
Holz, 42 × 36 cm. — HdG. 248. — San Francisco, Sammlung P. de Fremery.

Andere Gruppenbildnisse: Die „Familie Colenbergh“ des Haarlemer Frans-Hals-Museums schließt sich eng dem Moerkerken-Gemälde an (Holz, 44 × 39 cm. HdG. 219).

Bei den beiden Familiengruppen in einem Zimmer, der sechsköpfigen Familie, die sich als Leihgabe im Amsterdamer Rijksmuseum befindet (Holz, 114 × 166,5 cm. — HdG. 454), und der aus fünf Mitgliedern bestehenden Familie der Sammlung Graf W. Hallwyl in Stockholm (Abgebildet im Galeriewerk „Hallwylska Samlingen“, Gemäldeband, B. 140, und bei Granberg, Trésors des Arts en Suède, Band II, Tafel 3. — Bezeichnet mit Monogramm. — Leinwand, 77 × 85 cm. — HdG. 462), hege ich hinsichtlich der Autorschaft Gerard ter Borchs Bedenken. Von dem Hallwylschen Gruppenbildnis erinnere ich mich freilich nur jener Wiederholung genauer, die sich früher

im Bonner Museum befand, und die Hofstede de Groot eher für ein Werk Caspar Netschers hielt. (Bezeichnet mit falschem ter Borch-Monogramm. — Bonner Galerie-katalog 1927, Nr. 280.)

Das Bildnis eines Herrn und einer Dame auf einer Terrasse in der Wiener Galerie Czernin (HdG. 459) ist ein charakteristischer Barent Graet.

Auf der Versteigerung v. d. Bogaerde, Heeswijk, 's-Hertogenbosch (12. Juni 1900, Nr. 98. — Leinwand 81×110 . — Nicht bei HdG.), kam ein Bild im Breitformat vor, das links den Ausblick auf eine belebte Gracht, rechts vorn die Porträts eines stehenden Ehepaares zeigt, und das außer der Datierung 1664 die Bezeichnungen „Gerard ter Borch“ und „Gerrit Berckheyde“ aufwies. Ich kenne im Original nur die ebenfalls mit beiden Kunstlernamen signierte Teilwiederholung im Hochformat, auf der die rechte Hälfte jenes Bildes mit geringfügigen Abweichungen wiedergegeben ist (Versteigerung von Kunstwerken aus dem Besitz der Staatlichen Museen in Berlin, München, 12. April 1937, Nr. 703). Die Autorschaft beider Meister und auch ihre Zusammenarbeit ist unglauwbildig.

46 Der Bürgermeister.

Leinwand, 68×51 cm. — HdG. 290. — Ehemals Berlin, Sammlung E. Arnhold.

47 Selbstbildnis.

Leinwand, $61 \times 42,5$ cm. — HdG. 204. — Haag, Mauritshuis.

Das ursprünglich dazu gehörende Gegenstück, Bildnis der Frau des Künstlers (Leinwand, $61 \times 42,5$ cm. — HdG. 205), ist seit 1770 verschollen. Da die Pendants höchstwahrscheinlich erst nach der Eheschließung gemalt worden sind, kann dieses Selbstbildnis also frühestens im Hochzeitsjahre 1654 entstanden sein. — Das kleine ovale Selbstporträt (Bezeichnet G. T. Borch. — Kupfer, $13,5 \times 10$ cm. — HdG. 206), das aus der Sammlung Fritz von Harck in das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum gelangte, wirkt auf den ersten Blick wie eine Teilkopie nach dem Haager Gemälde. Aber das Gesicht, vor allem die Kinnpartie, ist weicher und voller, und somit stellt die ausdrucksvolle Miniatur den Künstler in fortgeschrittenerem Alter dar. Andere Einzelbildnisse, die als Selbstporträts gelten, aber zum Teil überhaupt nicht von ter Borch sind („Oud Holland“, 1936, S. 137), stellen den Künstler nicht dar.

48 Doppelbildnis.

Holz, 37×34 cm. — Nicht bei HdG. — Berlin, Sammlung Dr. W. Heilgendorff.

Das meisterhafte, farbig sehr delikate Gemälde wirkt reifer als die unter Nr. 45 erwähnten Bildnisgruppen der Familien Moerkerken und Colenbergh.

49 Die väterliche Ermahnung.

Leinwand, 71×73 cm. — HdG. 186. — Amsterdam, Rijksmuseum.

50 Die väterliche Ermahnung.

Entstanden spätestens 1655.

Leinwand, 70×60 cm. — HdG. 187. — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

1655

Beim Versuch einer chronologischen Anordnung würde es naheliegen, jene anderen Gemälde mit genau derselben vom Rücken gesehenen Dame im Atlaskleid unmittelbar um die „Väterliche Ermahnung“ zu gruppieren: die „Dame in ihrem Gemach“ (Holz, 39 × 27,5 cm. — HdG. 45. — Dresden, Staatliche Gemäldegalerie), die „Botschaft“ (Abb. 51) und die „Botschaft“ aus der ehemaligen Pariser Sammlung Grefühlé (Leinwand, 64 × 50 cm. — HdG. 174 und vielleicht auch 183. — Versteigert am 22. Juli 1937 bei Sotheby in London). Da ter Borch dieselben Figuren gelegentlich auch nach Jahren wiederholte, braucht man aus dieser Übereinstimmung nicht unbedingt eine gleichzeitige Entstehung zu folgern.

51 Die Botschaft.

Bezeichnet G. ter Borg. (Echt?)

Leinwand, 70 × 54 cm. — HdG. 176. — Petersburg, Eremitage.

52 Bildnis eines 34jährigen Herrn.

- 1656 Bezeichnet mit dem Monogramm und der Aufschrift „Aetatis 34, 1656“. Leinwand, 60,5 × 44 cm. — HdG. 286. — Amsterdam, Rijksmuseum. Gegenstück zum folgenden Bilde.

53 Bildnis einer 31jährigen Dame.

- 1656 Bezeichnet mit dem Monogramm und der Aufschrift „Aetatis 31, 1656“. Leinwand, 60,5 × 44 cm. — HdG. 372. — Amsterdam, Rijksmuseum. Gegenstück zu vorigem Bilde.

54 Swaentje Nylant.

Leinwand, 70 × 50 cm. — HdG. 253. — New York, Sammlung A. W. Ericson.

Da das gleichzeitig entstandene männliche Gegenstück, Albert Nylant (Leinwand, 70 × 50 cm. — HdG. 250. — New York, Sammlung A. W. Ericson), in Komposition und Auffassung dem 1656 datierten Herrenbildnis des Rijksmuseums (Abb. 52) zum Verwechseln ähnlich ist, werden wahrscheinlich die Nylant-Pendants aus der gleichen Zeit stammen. — In derselben Periode wird auch das schöne Kniestück des stehenden Willem Everwijn entstanden sein (Bezeichnet und datiert 165.. — Holz, 28 × 22 cm. — Nicht bei HdG. — Haag, Privatbesitz.).

55 Bergkirche in Deventer. (Alte Kopie nach dem verschollenen Original?)

Leinwand, 72 × 76 cm. — HdG. 202. — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (Vorrat. — Zur Zeit ausgeliehen an das Berliner Polizeipräsidium.)

Die frontal gesehenen Gestalten sind wahrscheinlich Porträts eines Geistlichen von der Bergkirche und seiner Frau. Nach den Kostumen zu urteilen, um 1655/56 entstanden. In der ter Borch-Literatur wird das Bild als alte Kopie nach einem verschollenen

Original angeführt und wurde als solche auch von mir 1916 in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ (S. 140) veröffentlicht. Nach erneuter Prüfung des Gemäldes halte ich die Eigenhandigkeit nicht für ausgeschlossen. Die Steifheit der holzern wirkenden Architekturteile und die mangelnde Subtilität in der Ausführung der Staffagefiguren wird darauf zurückzuführen sein, daß es sich bei diesem Bilde um eine ungewohnte Gelegenheitsarbeit handelte.

Im Galeriekatalog des New Yorker Metropolitanmuseums werden die Figuren eines Kircheninterieurs von Antonie de Lorme völlig grundlos ter Borch zugeschrieben. Auch die dortige Angabe, daß Gerard ter Borch häufig Bilder dieses Rotterdamer Architekturmalers staffiert habe, ist unzutreffend.

56 Die Neugierige.

Entstanden während der Lehrzeit Netschers, also spätestens 1657/58. 1657/58

Leinwand, 73,5 × 60 cm. — HdG. 169. — Ehemals New York, Sammlung Jules Bache.

57 Die Begrüßung.

(Da zur Zeit keine Photographie des Originals zu erlangen war, bilden wir hier die vorzügliche und genau übereinstimmende Kopie Netschers aus deutschem Privatbesitz ab.)

Das Gemälde ter Borchs entstanden während der Lehrzeit Netschers, also spätestens 1657/58.

Leinwand, 66 × 76 cm. — Washington, National Gallery of Art (Sammlung Mellon).

Das erst vor einigen Jahren aus der Verborgenheit im englischen Privatbesitz wieder aufgetauchte Gemälde in Washington ist von Hofstede de Groot, dem es bei der Abfassung seines ter Borch-Kataloges ebenfalls aus eigener Anschauung noch unbekannt war, auf Grund alter Galerie- und Auktionsverzeichnisse versehentlich zweimal katalogisiert worden: als Netscher unter Nr. 124 und als ter Borch unter Nr. 196. Merkwürdigerweise gibt die Holzschnittreproduktion im Jahrgang 1863 der „Gazette des Beaux-Arts“ (S. 294) das Bild, das sich damals in der Galerie des Herzogs von Morny in Paris befand, statt im Breitformat im Hochformat wieder.

Soweit Photographien ein Urteil zulassen, scheint auch das Netscher-artige Gemälde ter Borchs „Der Besucher“ aus der Sammlung Edmond de Rothschild in Paris (Leinwand, 61 × 71 cm. — HdG. 194) dem Gemälde der Sammlung Mellon verwandt zu sein.

58 Junges Paar beim Wein.

Leinwand, 44 × 39 cm. — HdG. 78. — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

59 Trinkendes Paar.

Holz, 41 × 32 cm. — HdG. 82. — London, Buckingham-Palace.

Im Katalog des Buckingham-Palace wird das Bild ganz zu Unrecht Gabriel Metsu zugeschrieben.

60 Das Glas Limonade.

Leinwand, 67,2 × 53,9 cm. — HdG. 87. — Petersburg, Eremitage.

Wie aus dem Stich von A. Romanet in der „Galerie Choiseul“ und aus alten Kopien hervorgeht, war das Bild noch im Jahre 1772 umfangreicher. Auf dem rechts abgeschnittenen Teile befand sich ein Affe, der an eine jetzt noch sichtbare Kugel gefesselt war. Links saß auf einem Stuhle ein Hund und oben befanden sich ein Vorhang und ein Kronleuchter.

61 Trinkende Frau und schlummernder Soldat.

Leinwand, 39 × 34,5 cm. — Rotterdam, Museum Boymans (Leihgabe aus holländischem Privatbesitz).

Dieses bei weitem beste Exemplar, das sich ehemals in der Sammlung Koucheff-Besborodko der Akademie in Petersburg, nach 1919 in der Eremitage befand und schon von Smith als „zweifelloso eigenhändig“ erwähnt wird, von HdG. unter Nr. 79 irrtümlich als Kopie angeführt.

Eigenhändige Wiederholung in den Uffizien in Florenz (Leinwand, 38 × 32 cm. — HdG. 79). — Soweit ich mich des Originals noch entsinne, stammt auch die Wiederholung der Versteigerung Baron Albert Oppenheim aus Köln von ter Borch. (Berlin, Lepke, 19. März 1918, Kat.-Nr. 40. — Leinwand, 38 × 34,5 cm. HdG. 81.)

Eine ebenfalls eigenhändige, in vielen Einzelheiten und im Kostüm abweichende Variante ohne den schlummernden Soldaten im Städelschen Institut in Frankfurt am Main. (Bezeichnet mit Monogramm [echt?]. — Leinwand, 37 × 28 cm. — HdG. 80.)

— Nach Hofstede de Groot eine eigenhändige, mir aus eigener Anschauung nicht bekannte Wiederholung dieser Komposition in der ehemaligen Sammlung Nathanael von Rothschild in Wien. (Bezeichnet mit Monogramm. — Leinwand, 36 × 37 cm. — HdG. 88.)

Bei der im Motiv, aber nicht in der Komposition übereinstimmenden jungen Frau mit einem Krug in der Hand und einem schlummernden Soldaten am Tisch im Museum zu Montpellier ist die Autorschaft ter Borchs zweifelhaft (Holz, 33 × 26 cm. — HdG. 84.) Das weibliche Modell ähnlich in dem „Liebespaar“ ehemals in der Sammlung Borden in New York (Leinwand, 34 × 26 cm. — HdG. 160.)

62 Stehender Herr.

Leinwand, 66 × 49 cm. — HdG. 313. — München, Ältere Pinakothek. Gegenstück zum folgenden Bilde.

63 Stehende Frau.

Bezeichnet mit Monogramm und datiert 1642. — HdG. 395. — München, Ältere Pinakothek.

Gegenstück zum vorhergehenden Bilde.

Hofstede de Groot bemerkt in der Einleitung seines ter Borch-Kataloges: „Das Datum 1642 kann unmöglich richtig sein. Die Frau trägt das Kostüm einer viel späteren Zeit, ebenso der dazu gehörende Herr.“ Auch das künstlerische Raffinement verweist die noblen Bildnisse in die Zeit um 1658 bis 1660.

Die auf Seite 18 erwähnten Bildnisse eines stehenden Herrn und einer Dame im Museum zu St. Omer, Vermächtnis der Baronin Duteil, nicht bei HdG. — Museum in Innsbruck (Herrenbildnis. — HdG. 302). Museum in Prag (Bildnisse des Willem Marienburg und seiner Frau. — HdG. 245, 246). Sammlung Freiherr Speck von Sternburg, Lützschena bei Leipzig (Gegenstücke eines Ehepaares. — HdG. 311, 393). —

Zu dem Bildnis des Bürgermeisters Jan Roever in der Hamburger Kunsthalle (Leinwand, $66,5 \times 51,5$ cm. — HdG. 261) bemerkt E. W. Moes in „Oud Holland“ (1886, S. 156), es sei 1660 gemalt. Worauf die Angabe beruht, ist mir unbekannt. Die Datierung ist überzeugend. Da Roever 1661 starb, kommt ein wesentlich späteres Entstehungsjahr nicht in Betracht.

64 Zwei Paare.

Voll bezeichnet und datiert 1658.

1652

Leinwand, $78,5 \times 74,5$ cm. — HdG. 163. — Schwerin, Gemäldegalerie. Eigenhandige, geringfügig veränderte Wiederholung (der Hund zu Füßen der sitzenden Dame und die Landkarte sind weggelassen) in der Sammlung Dutuit des Petit-Palais in Paris. (Bezeichnet mit Monogramm und unleserlich datiert. — Leinwand, 79×71 cm. — HdG. 162.)

65 Der Landbriefträger.

Holz, 59×48 cm. — Von HdG. unter Nr. 175 irrtümlich als Kopie erwähnt. — Petersburg, Eremitage.

Wiederholung in der Sammlung Adolf Schloß in Paris (Leinwand, 61×58 cm. — HdG. 175).

66 Soldaten am Kamin.

Holz, $63,3 \times 47,9$ cm. — HdG. 36. — Ehemals Paris, Sammlung Alphonse de Rothschild.

Stilistisch und auch qualitativ steht diesem Gemälde die „Depesche“ der ehemaligen Pariser Sammlung Secrétan, später Sammlung Baron de Forest in London, nahe. (Bezeichnet mit Monogramm. — Leinwand, 74×51 cm. — HdG. 29.)

Das einzige datierte Soldatenbild der späteren Zeit, das an die beiden vorerwähnten Gemälde künstlerisch nicht annähernd heranreicht, ist die Wirtshausszene der Sammlung Johnson im Museum zu Philadelphia. (Bezeichnet und datiert 1658. — Leinwand, 94×80 cm. — HdG. 199.) — Der auf S. 13 erwähnte „Schlafende Offizier“ aus der Sammlung William Harvey in London, nach dem vor Jahren eine Variante (keine Kopie!) von Caspar Netscher im Londoner Handel vorkam (HdG. Netscher-Katalog 104 b), ist einige Jahre später anzusetzen (Leinwand, 63×52 cm. — HdG. 77). Die „Soldaten im Gasthaus“ des Budapester Museums (Leinwand, 99×77 cm. — HdG. 197) stehen der Wirtshausszene in Philadelphia nahe. Die Komposition geht zweifellos auf Gerard ter Borch zurück, als dessen Werk das Gemälde im Budapester Katalog angeführt ist. Ich halte das schwache Bild, das früher Netscher zugeschrieben wurde, für eine alte Kopie. — Auch die „Wachtstube mit zehn Personen“, ehemals Sammlung Herzog in Budapest (HdG. 37), und „Soldat und junges Mädchen in einer Hütte“ (Leinwand, 44×48 cm. — HdG. 41), früher Sammlung Warneck in Paris, sind keine Originale ter Borchs. — Bei dem Gemälde „Mann und trinkende Frau in einem Hofe“ der Versteigerung de Calonne in Paris, 1788 (HdG. 91), wird es sich um den Pieter de Hooch der Sammlung Earl of Crawford und Balcarres gehandelt haben (HdG. Pieter de Hooch-Katalog 297).

1658

67 Dame am Toilettentisch.

Bezeichnet mit Monogramm. Holz, $36 \times 27,5$ cm. — HdG. 48. — London, Wallace Collection.

Nahe verwandt die ganzfigurige Toilettenzene einer am Tisch vor dem Spiegel sitzenden Dame, der die hinter ihr stehende Dienerin das Haar kämmt. (Eigenhandiges Exemplar aus der Sammlung E. W. Hope Johnstone, ehemals im Münchener Kunsthandel. — Leinwand, 76 × 64 cm. — Nicht bei HdG.) Hiervon verschiedene alte Repliken.

68 Lautenspielerin.

Holz, 51 × 37 cm. — HdG. 129. — Kassel, Gemäldegalerie.

Da dieses und die beiden folgenden Gemälde die Figuren in klaren Farben vor heller Wand zeigen, hat man Wechselbeziehungen zwischen Vermeer und ter Borch angenommen. Eine Vermutung, die ebenso unbegründet ist wie die Behauptung, Gerard ter Borch sei von der Helldunkelmalerei Rembrandts beeinflusst worden. Die Vorliebe für die Schilderung dammeriger Räume war zwischen 1635 und 1675 in der holländischen Malerei sehr verbreitet. Ter Borchs Gesellschaftsbilder stehen zu der Gesinnung Rembrandts, der alles, nur kein sogenannter Genremaler war, in schroffem Gegensatz. Auch die seltenen Schilderungen hauslicher bürgerlicher Szenen von Rembrandt-Schülern, wie Bol, Flinck, Barent Fabritius, Aert de Gelder, Philipps und Salomon Konink, sowie die häufigeren eleganten Gesellschaften von Gerbrandt van den Eeckhout sind im Stile wesentlich anders als die Genrebilder ter Borchs. Lediglich van den Eeckhouts „Wachtstuben“ weisen in der Komposition gewisse Ähnlichkeiten mit jenen ter Borchs auf. Sie tragen Datierungen aus den Jahren 1653 bis 1673, während ter Borchs entsprechende Frühwerke spätestens um 1645 entstanden sind.

69 Die Kartenpartie.

Leinwand auf Holz, 55 × 36 cm. — HdG. 111. — Ehemals Berlin, Sammlung Marcus Kappel.

Eigenhandige, geringfügig veränderte Wiederholung in Anholt in Westfalen, Sammlung Fürst Salm-Salm (Leinwand, 47 × 36 cm. — HdG. 114).

70—72 Das Konzert.

Bezeichnet mit dem Monogramm. — Holz, 56 × 44 cm. — HdG. 125. — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Paul Eudel, der das Gemälde um 1830 kennenlernte, bezeichnete es damals als „la ruine splendide d'un chef d'oeuvre“. Auch heute drängt sich beim Betrachten die Frage auf, ob an Stelle der ganz unholländisch wirkenden Dame am Spinett, die beinahe wie eine Büste des Desiderio da Settignano wirkt, und bei deren Wiederherstellung um 1891 nach der mündlichen Aussage des älteren Professor Hauser dessen Frau als Modell gedient hat, sich ursprünglich ein junger Herr befand. Eine kleinere, in geringfügigen Einzelheiten abweichende und wohl eigenhändige Wiederholung in der Karlsruher Kunsthalle (Leinwand, 46 × 37,5 cm. — Nicht bei HdG. — Abb. 72) zeigt in der Tat einen Jüngling, der unter anderem auch auf der „Musizierenden Gesellschaft“ des Museums in Cincinnati wiederkehrt (Abb. 93). Als das Berliner Gemälde 1884 auf der Pariser Versteigerung M. Montaux vorkam, saß, wie aus unserer Abb. 71 der Radierung des Auktionskataloges ersichtlich, an Stelle der jungen Frau eine alte Dame mit dunkler Witwenhaube am Spinett. Der 1898 erschienene Katalog „300 Paintings“ von Charles Sedelmeyer in Paris gibt die heutige Bildfassung wieder, also nicht mehr den Zustand, in dem das Gemälde 1891 bei

Sedelmeyer von Kunstfreunden für Wilhelm v. Bode erworben wurde. Bode schenkte das trotz allem herrliche Werk, das übrigens um 1889/90 in London Netscher zugeschrieben wurde und damals über dem übermalten ter Borch-Monogramm eine gefälschte Netscher-Signatur aufwies, der Berliner Gemaldegalerie.

73 Dame, die sich die Hände wäscht.

Bezeichnet G. T. Borch.

Holz, 53×43 cm. — HdG. 44. — Dresden, Staatliche Gemaldegalerie.

Zeitlich gehören in die Nähe dieses und des folgenden Bildes auch die „Dame, die sich die Hände wäscht“ im Heylshof zu Worms (Leinwand, 63×53 cm. — HdG. 54) und die „Toilette“ der ehemaligen Sammlung Rudolf Kann in Paris, jetzt New York, Metropolitan Museum (Holz, 45×35 cm. — HdG. 50).

74 Die Botschaft.

Holz, 56×47 cm. — HdG. 173. — München, Ältere Pinakothek.

75 Herrenbildnis.

Bezeichnet mit dem Monogramm.

Leinwand, 78×60 cm. — HdG. 289. — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

76/77 Bildnis eines Herrn.

(Aus drucktechnischen Gründen hier eingereiht, obgleich das Portrat schon um 1658 entstanden ist.)

Leinwand, 61×46 . — HdG. 291. — Deutscher Privatbesitz.

Vor dem noblen und aparten Bildnisse mit seiner kühlen schwärzlichgrauen Färbung begreift man die irrtümliche Meinung mancher Forscher, ter Borch sei von der Kunst des Velasquez beeinflusst worden. Im 19. Jahrhundert empfand man diese reservierte Porträtgestaltung offenbar als nüchtern und kahl, und so staffierte man das Gemälde mit Möbeln und Geräten aus, die ter Borchs „behaglicheren“ Bildnissen entlehnt sind. Man schmückte außerdem den Dargestellten mit einer Bürgermeisterkette und versah zugleich das unsignierte Werk noch mit dem ter Borch-Monogramm. In diesem verfälschten Zustande ist das Bildnis u. a. 1902 im „Catalogue of 100 Paintings“ (Sedelmeyer, Paris), 1912 im Galeriewerk der Sammlung von Hollitscher, Berlin, und im Versteigerungskatalog der Sammlung Castiglioni, Wien (Amsterdam, 17. XI. 1925), reproduziert worden und auch von Hofstede de Groot beschrieben. — Technischen Untersuchungen muß die Lösung der Frage vorbehalten bleiben, ob im 19. Jahrhundert auch noch andere Bildnisse des Meisters dem damaligen bürgerlichen Zeitgeschmack entsprechend hergerichtet worden sind.

78 Bildnis eines Herrn mit Hut in der Hand.

Leinwand, 73×58 cm. — HdG. 288. — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

79 und Farbtaf. II Der Brief.

Leinwand, 80×67 cm. — HdG. 171. — London, Buckingham-Palace.

80 Briefleserin.

Leinwand, $43 \times 31,5$ cm. — HdG. 172. — London, Wallace Collection.

81 Brieflesende Dame.

Leinwand, 44×39 cm. — HdG. 168. — Heemstede, Sammlung Frau von Pannwitz.

82 Dame bei der Toilette.

Bezeichnet mit dem Monogramm.

Leinwand, 71×58 cm. — HdG. 47. — London, Sammlung Mrs. Clive Behrens.

Ein weiteres Beispiel dieses reifen, fast schon überreifen und allzu gefälligen Stiles ist die „Dame, die von einer Zofe frisiert wird“ der ehemaligen Sammlung Baron d'Erlanger, Paris, jetzt amerikanischer Privatbesitz (Leinwand, 81×64 cm. — HdG. 51).

83 Der Magistrat von Deventer.

1667 Voll bezeichnet und datiert 1667.

Leinwand, etwa 140×190 cm. — HdG. 455. — Deventer, Rathaus.

Der Künstler, der im gleichen Jahre 1667 städtischer „Gemeensman“ wurde (nicht Bürgermeister, wie gelegentlich zu lesen ist), hat sich unter den 20 Dargestellten nicht porträtiert. Das städtische Kollegium, dem ter Borch angehörte, umfaßte 48 Mitglieder.

1669 ? Ein 1669 datiertes Gemälde der Sammlung Glitz in Hamburg, das in ungewöhnlich großem Formate und in robuster Ausführung einen Fischhändler vor stürmischer Meereslandschaft etwa im Stile Willem Ormeas darstellt, von Bode („Rembrandt und seine Zeitgenossen“, S. 103) und Bredius (Thieme-Becker) als ter Borch angeführt, wird trotz der alten Bezeichnung als Werk des Meisters mit Recht angezweifelt und wird auch von Hofstede de Groot im ter Borch-Katalog nicht erwähnt.

84 François de Vicq.

1670 Bezeichnet mit dem Monogramm und der Aufschrift „Aetatis 24, 1670“. Leinwand auf Holz, $38,5 \times 31$ cm. — HdG. 272. — Amsterdam, Rijksmuseum.

Gegenstück zum folgenden Bilde.

85 Aletta Pancras.

Bezeichnet mit Monogramm und der Aufschrift „Aetatis 21, 1670“.

Leinwand auf Holz, $38,5 \times 31$ cm. — HdG. 273. — Amsterdam, Rijksmuseum.

Gegenstück zum vorhergehenden Bilde.

Im gleichen Jahre entstanden das datierte Bildnis eines unbekannten Herrn in der Hamburger Kunsthalle (Bezeichnet mit Monogramm und der Aufschrift „Aetatis 48, 1670“. — Leinwand, $37,5 \times 30$ cm. — HdG. 301.) und das Bildnis des Fürsten

Casimir II. von Nassau-Dietz (Bezeichnet mit Monogramm und der Aufschrift „Aetatis 12, 1670“). — Leinwand, 31,5 × 27 cm. — Nicht bei HdG. — London, Sammlung E. Assheton, Bennett.). Diesem sehr aristokratischen Porträt steht auch das Bildnis des in ein seidenes graubraunes Hausgewand gekleideten vornehmen Knaben, der in einem Buche blättert, nahe (Leinwand, 38 × 31 cm. — Nicht bei HdG. — London, M. Dalziel Mackenzie).

86 **Stehender Herr.**

Holz, 65 × 52,5 cm. — HdG. 307. — London, National Gallery.

87 **Die Lautenspielerin.**

Holz, 37 × 30. — HdG. 135. — New York, Metropolitan Museum (Sammlung Altman).

88 **Herr und Mandolinenspielerin.**

Holz, 38 × 32 cm. — HdG. 124. — Antwerpen, Museum.

Eigenhändige Teilwiederholung, die nur die musizierende Frau wiedergibt, in der Sammlung Buchenau in Lübeck-Niendorf (Holz, 34,8 × 29 cm. — Nicht bei HdG.).

89 **Das Konzert.**

Undeutlich bezeichnet.

Holz, 47 × 43 cm. — HdG. 137. — Paris, Louvre.

Eigenhändige Wiederholung, auf der sich links noch ein hoher Kamin und eine halb-offene Tür befinden, in der ehemaligen Galerie Arenberg in Brüssel. (Bezeichnet mit dem Monogramm. — Leinwand, 53 × 43 cm. — HdG. 127.)

90 **Das galante Anerbieten.**

Bezeichnet mit dem Monogramm.

Leinwand, 67 × 55 cm. — HdG. 161. — Paris, Louvre.

Die malerische Technik deutet auf die Zeit nach 1670 hin, doch erinnert das Motiv an die um 1658 entstandenen Soldatenszenen.

91 **Cornelis de Graeff.**

Die Aufschrift „Cornelis de Graeff out XXVIII Jaer 1674“ stammt von 1674 fremder Hand.

Leinwand, 38,5 × 28,5 cm. — HdG. 229. — Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

92 **Musikstunde.**

Leinwand, 86 × 70 cm. — Von HdG. unter 140 irrtümlich als alte Kopie erwähnt mit der einschränkenden Bemerkung: „Ein endgültiges Urteil ist schwer, da das Gemälde unter Glas aufbewahrt wird.“ — Ehemals Petersburg, Eremitage.

Eigenhändige Wiederholung in der Sammlung Ferdinand von Rothschild in Waddeston Manor. (Bezeichnet und datiert 1675. — Leinwand, 78,3 × 66 cm. — HdG. 140.) 1675

93 Musizierende Gesellschaft.

Holz, 55 × 54 cm. — HdG. 134. — Cincinnati, Museum of Arts.

94 Jacob de Graeff.

Bezeichnet mit dem Monogramm.

Holz, 45,5 × 34,5 cm. — HdG. 228. — Ehemals Sammlung de Ridder in Cronberg.

Nach einer ausführlichen alten Inschrift auf der Rückseite des Gemaldes und auch nach E. W. Moes, *Iconographia batava*, Nr. 2869, ist der Dargestellte Jacob de Graeff (nicht Andries, wie HdG. angibt).

Ein zweites, mir im Original unbekanntes Exemplar, das offenbar etwas größer, aber nicht mit der groben Replik der ehemaligen Düsseldorfer Sammlung Andreas Achenbach (jetzt St. Louis, City-Art-Museum) identisch ist, befand sich 1934 im Kunsthandel in New York.

95 Gitarreunterricht.

Leinwand, 61 × 51 cm. — HdG. 132. — London, National Gallery.

Eigenhandige Wiederholung unter Weglassung des Hundes links, mit einer grauen Tischdecke statt des Teppiches und anderen geringfügigeren Abweichungen in der Sammlung Schloß Rohoncz. (Bezeichnet mit dem Monogramm. — Leinwand, 61,5 × 47,5 cm. — Von HdG. 132 als Kopie angeführt.)

Obgleich die musizierende Frau mit der „Lautenspielerin“ des Kasseler Gemäldes (Abb. 68) übereinstimmt, halte ich die beiden Exemplare des „Gitarreunterrichts“ für später. — Ungefähr gleichzeitig werden die eigenhändigen Exemplare der „Musikstunde“ im Mrs. Gardener-Museum in Boston (Bezeichnet mit Monogramm. — Leinwand, 65 × 50 cm. — HdG. 126.) und im Art Institute in Chicago (Leinwand, 62 × 49 cm. — HdG. 130) entstanden sein, nach denen mehrere alte Kopien existieren.

96 Hausmusik.

Undeutliche Reste der Bezeichnung.

Leinwand, 56 × 46 cm. — HdG. 128. — Kassel, Gemäldegalerie.

97 Musikstunde.

Die Bezeichnung und Datierung „Burg f. 1660“ ist falsch.

Leinwand, 81 × 72 cm. — HdG. 136. — Paris, Louvre.

98 Brieflesender Herr.

Leinwand, 47,5 × 39 cm. — HdG. 337. — Almelo, Sammlung H. E. ten Cate.

Stilistisch und in der Qualität ähnlich der „Lesende Herr an einem Tisch“ im Museum in Detroit (Holz, 37,5 × 30 cm. — Nicht bei HdG.).

99 Bildnis zweier Damen als Hirtinnen.

Leinwand, 57 × 45 cm. — HdG. 42 a. — Ehemals München, Julius Böhler.

Dem Netscher-artigen Werke ter Borchs ist auch das Bildnis einer jungen Hirtin mit Schafen verwandt (Anholt in Westfalen, Sammlung Fürst Salm-Salm. — Nicht bei HdG.). — In dieser Spatzeit entstanden auch die Bildnisse von Offizieren vor einer Felsengrotte: Versteigerung der Anderson Galleries, New York, 22. Januar 1931. Aus Hohenzollernbesitz stammend. Nicht bei HdG. — Eigenhandige Variante ehemals Sammlung Kums in Antwerpen, später Kunsthandel in Munchen. (Bezeichnet mit dem Monogramm. — Kupfer, 64 × 42,5 cm. — HdG. 323).

100 Herrenbildnis.

Leinwand, 73 × 53 cm. — HdG. 242 und 316. — Ehemals Amsterdam, Sammlung van Embden.

HdG. führt das Gemälde versehentlich unter zwei Nummern an: 316 als „Herr in rot gefüttertem blauen Hausgewand“ und 242 als „Heinrich Langenbeck, braunschweigischer Gesandter beim Friedenskongreß in Münster“. Dem Kostüm zufolge und erst recht aus stilistischen Gründen kann das Gemälde erst um 1680, also nicht während ter Borchs Tätigkeit in Münster entstanden sein. Da Heinrich Langenbeck 1603 geboren wurde, der hier um 1680 porträtierte Herr wesentlich jünger als etwa 77 Jahre wirkt, kann es sich auch aus diesem Grunde nicht um den braunschweigischen Gesandten handeln. Die diesbezügliche Überlieferung geht auf eine französische Inschrift, die sich früher auf der Rückseite des Gemäldes befand und eine Schriftform des 18. Jahrhunderts aufwies, zurück, hat also keine dokumentarische Beweiskraft.

In diesem Sinne ist auch zu dem auf S. 19 erwähnten, ebenfalls um 1680/81 entstandenen Bildnisse eines in seiner Bibliothek sitzenden Gelehrten (Bezeichnet mit Monogramm. — Leinwand, 75 × 62 cm. — HdG. 258. — Ehemals Sammlung Henckell, Wiesbaden.) zu bemerken: Nach HdG. soll der Dargestellte Lambert Quadacker, Bürgermeister von Deventer, sein. Da Quadacker 1609 geboren wurde, der Porträtierte aber jünger als 71 Jahre wirkt, ist die Identifizierung mit Lambert Quadacker unwahrscheinlich. — Eine mir nur aus Abbildungen bekannte Replik im Breitformat kam am 26. November 1917 auf der Versteigerung Kilenyi in Budapest vor.

101—112 Zeichnungen von Gerard ter Borch dem Älteren, Gerard, Moses, Gesina ter Borch und einem unbekannten Meister.

Siehe die Bemerkungen auf S. 36/37.

Schl u ß b e m e r k u n g

Die vorliegenden Seiten sind ursprünglich als ter Borch-Kapitel einer umfangreichen Arbeit über die Meister der holländischen Interieurmalerei niedergeschrieben worden. Da infolge der Kriegszeit der Abschluß des größeren Werkes in die Ferne gerückt ist, wurde mit Einverständnis des Verlages dieser Textabschnitt in etwas erweiterter Form und um zahlreiche Abbildungen vermehrt vorläufig gesondert als Buch herausgebracht.

Auf eine vollständige Ergänzung des 1912 erschienenen Gesamtkatalogs von Hofstede de Groot, den der Unterzeichnete als damaliger Assistent des holländischen Forschers bearbeitet hat (und an dessen hier richtiggestellten Versehen er sonach mitschuldig ist), mußte aus mangelndem Überblick über die Besitzverhältnisse seit Kriegsbeginn, vor allem in England und Amerika, verzichtet werden.

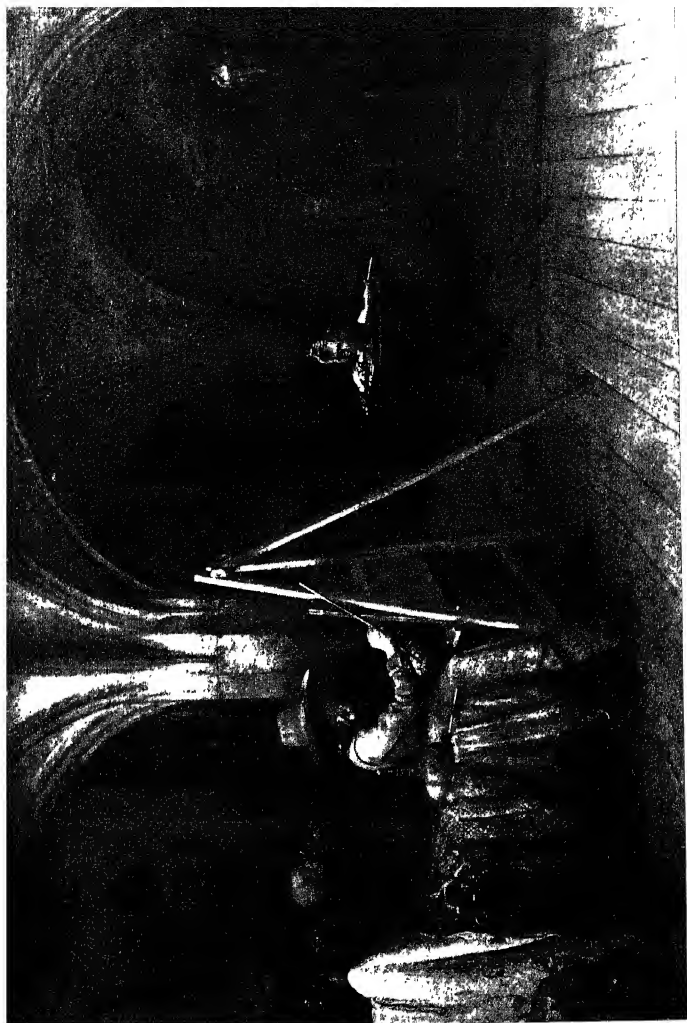
Im vorhergehenden chronologischen Verzeichnis sind 30 Gemälde angeführt, die bei Hofstede de Groot fehlen. Diese und einige andere Bilder fehlen dort nicht deshalb, weil sie von de Groot als Schöpfungen ter Borchs angezweifelt wurden, sondern weil sie ihm bei der Zusammenstellung des Werkverzeichnisses noch unbekannt waren.

duard Plietzsch

BILDTAFELN



1. Kartenspielende Soldaten
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



2. Maler an der Staffelei
Heidelberg, Kurpfälzisches Museum



3. Rauferei beim Kartenspiel
Stich von Jonas Suyderhoef nach einem verschollenen Gemälde

U. Turner's Gemälde
1845 gestochen



4. Die Konsultation (datiert 1635)
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



5. Wachstube (datiert 1638)
London, Victoria- und Albert-Museum



6. Abendlicher Markt (Lavierte Federzeichnung)
London, Sammlung Mannheimer



7. Flagellantenprozession
Rotterdam, Museum Boymans



8. Jan Six

Amsterdam, Sammlung Six



9. Bildnis einer Unbekannten

Amsterdam, Sammlung Six



10. Helena van der Schalcke
Amsterdam, Rijksmuseum



11. Hendrick van der Schalcke (datiert 1641?)
Amsterdam, Rijksmuseum



12. Frau van der Schalcke
Amsterdam, Rijksmuseum



13. Wachtstube
Ehemals Düsseldorf, Sammlung Werner Dahl



14. Die Brettspieler
Bremen, Kunsthalle



15. Wachstube
Köln, Wallraf-Richartz-Museum



16. Heraklit
Privatbesitz



17. Bildnis eines bärtigen Mannes (datiert 1646)
Leerdam, Hofje van Aerden



18. Bildnis eines Offiziers (datiert 1646)
Den Haag, Privatbesitz



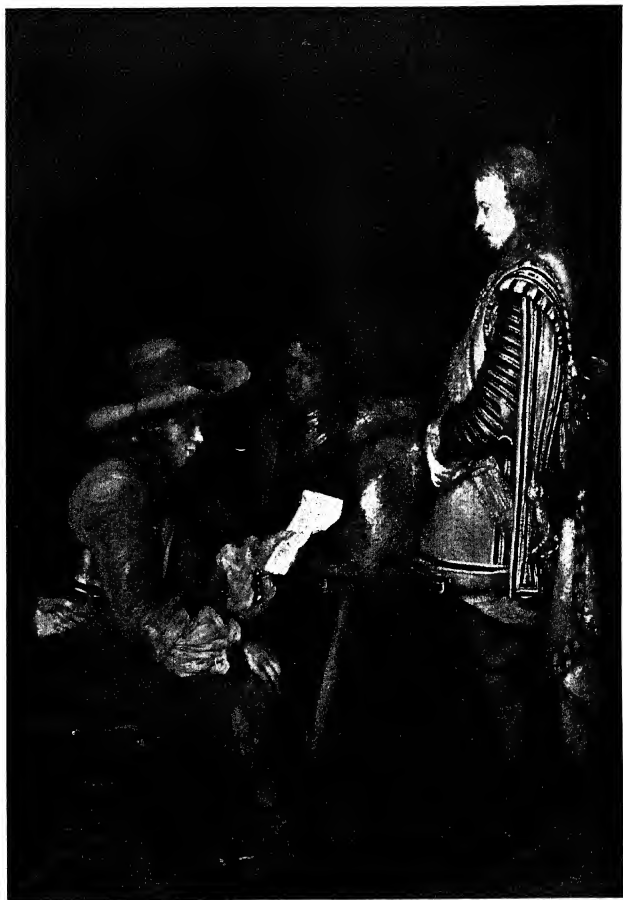
19. Musizierendes Paar
Privatbesitz



20. Dame am Spiegel
Spiez, Sammlung J. de Bruijn



21. Briefschreibender Offizier
Dresden, Staatliche Gemäldegalerie



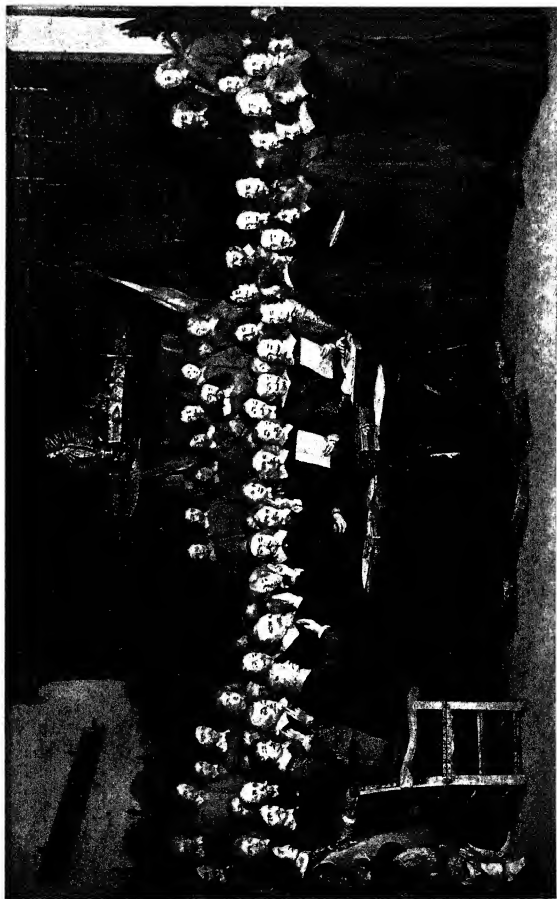
22. Brieflesender Offizier
Dresden, Staatliche Gemäldegalerie



23. Graf de Peñaranda
Rotterdam, Sammlung van Beuningen



24. Herrnhildus
Karlsruhe, Privatbesitz



25. Friedensschwur zu Münster (datiert 1648)
London, National Gallery



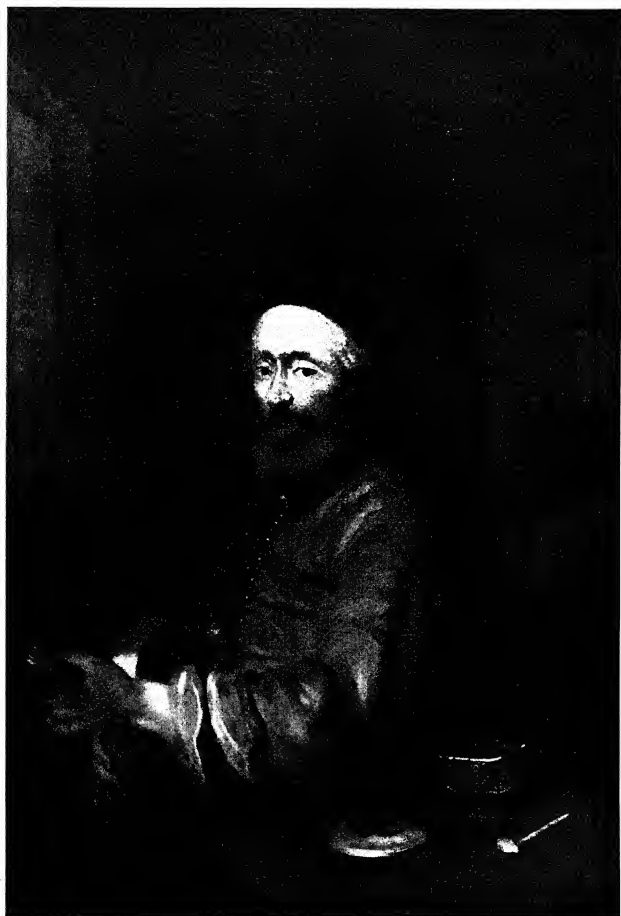
26. Vier Mönche
Dublin, National Gallery of Ireland



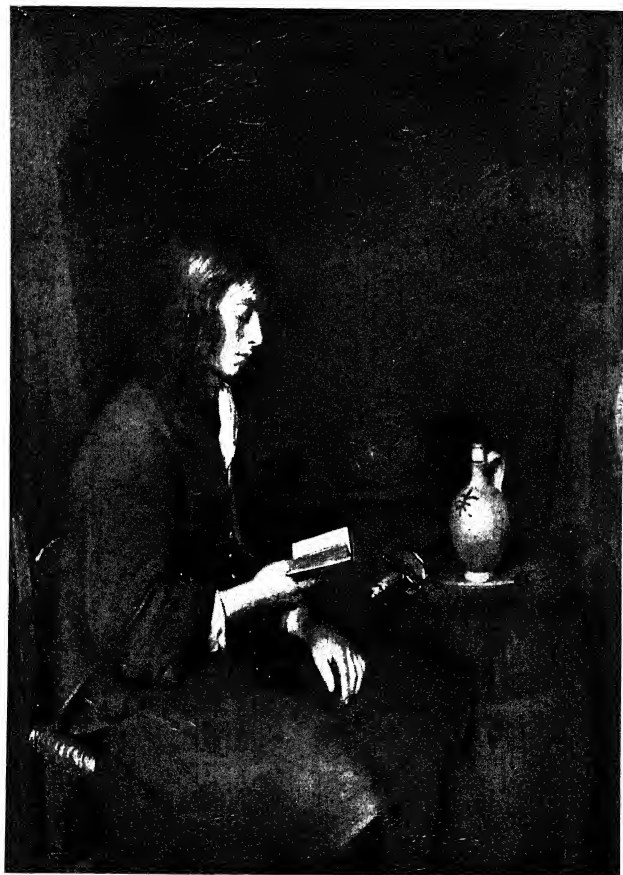
27. Frau mit Brief
Spiez, Sammlung J. de Bruijn



28. Briefschreiberin
Den Haag, Mauritshuis



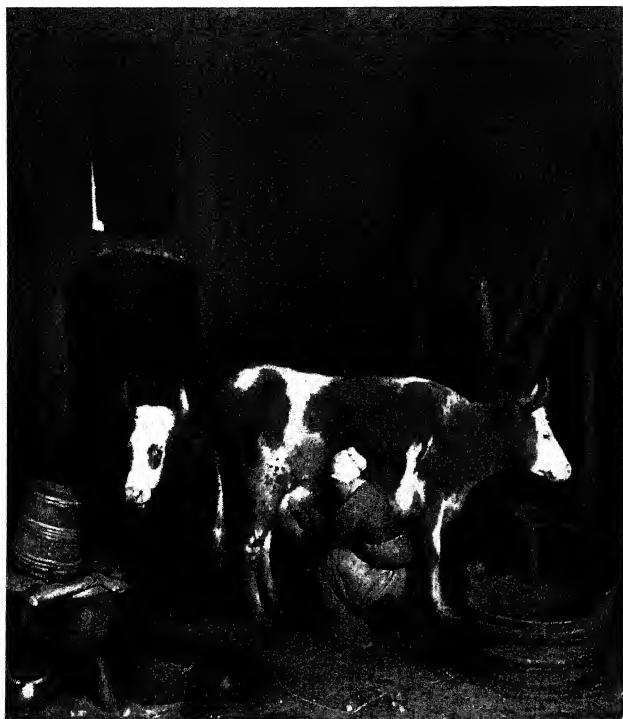
29. Der Violinspieler
Schwerin, Gemäldegalerie



30. Der Leser
Schwerin, Gemäldegalerie



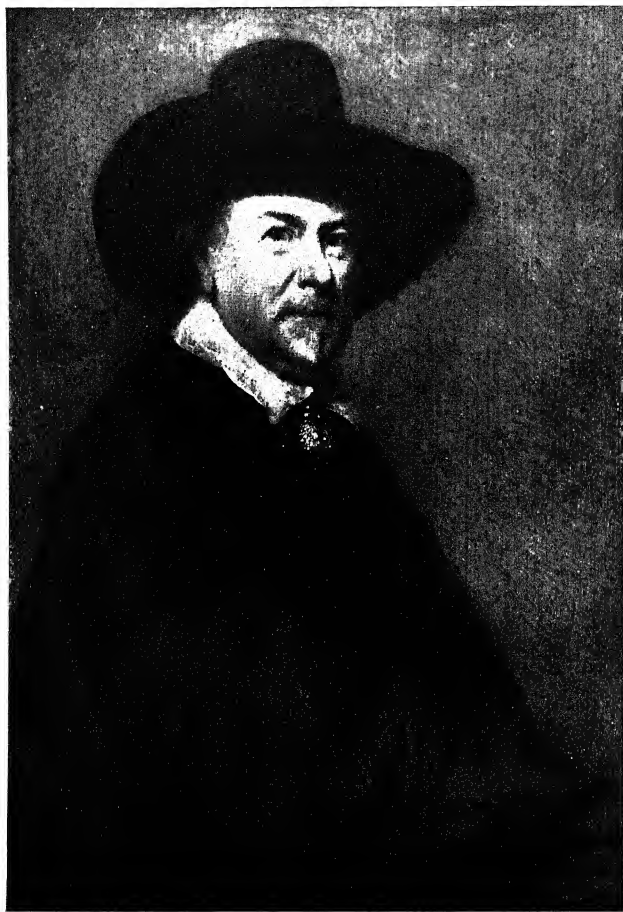
31. Der Raucher
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



32. Kuhstall
Essen, Sammlung Krupp von Bohlen und Halbach



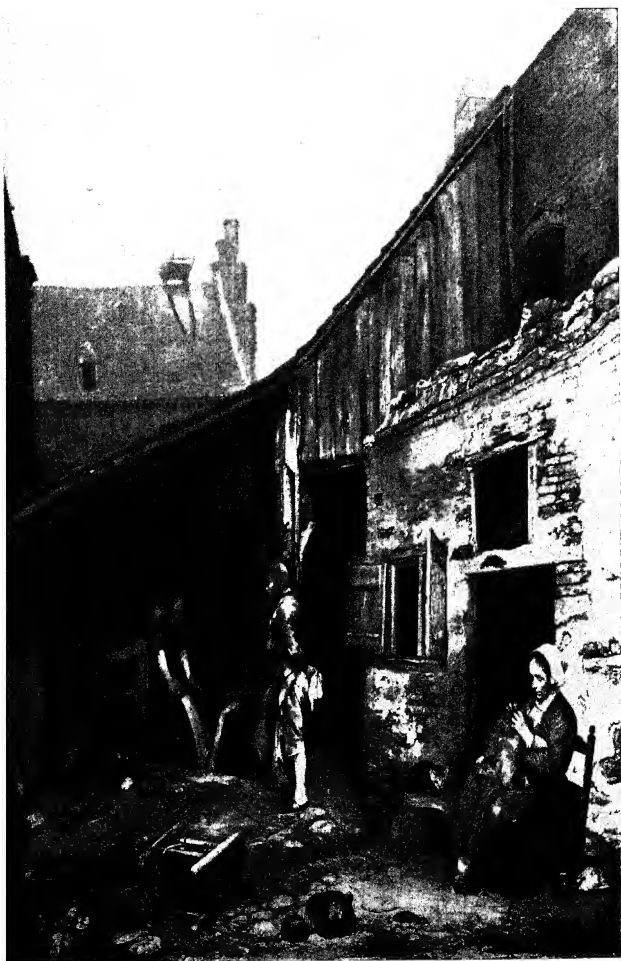
33. Pferdestall
Wanás, Sammlung Graf Wachtmeister



34. Bildnis Jan van Goyens
Wien, Liechtenstein-Galerie



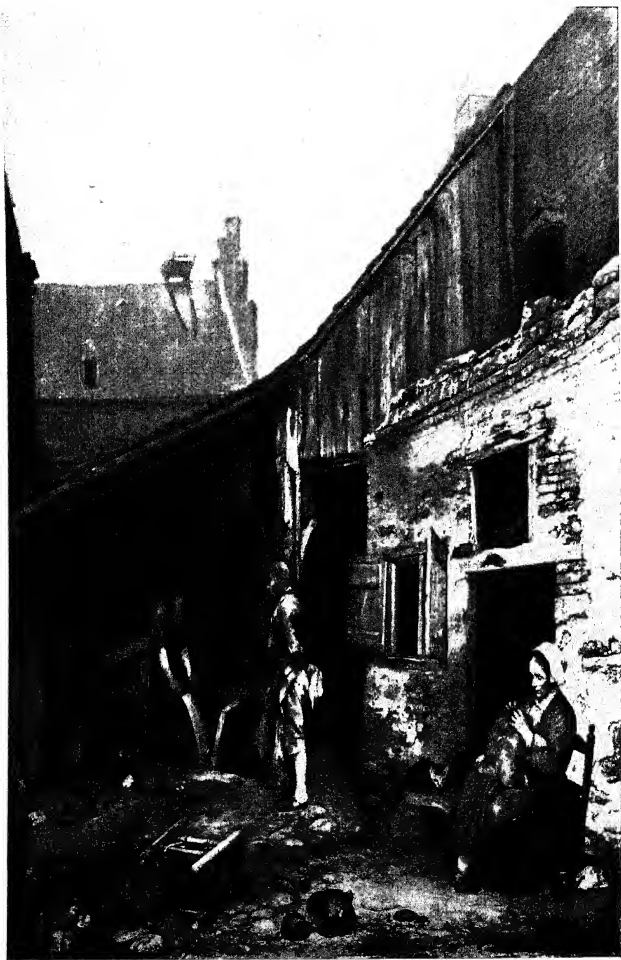
35. Knabe, einen Hund flöhend
München, Ältere Pinakothek



36. Der Scherenschleifer
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



37. Mutter, ihr Kind kämmend
Den Haag, Mauritshuis



36. Der Scherenschleifer
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



37. Mutter, ihr Kind kämmend
Den Haag, Mauritshuis



38. Apfelschälerin
Wien, Kunsthistorisches Museum



39. Spinnerin
Rotterdamse Privatesitz



40. Näherin bei der Wiege
Bloemendaal, Sammlung Nienhuys



41. Leseunterricht
Paris, Louvre



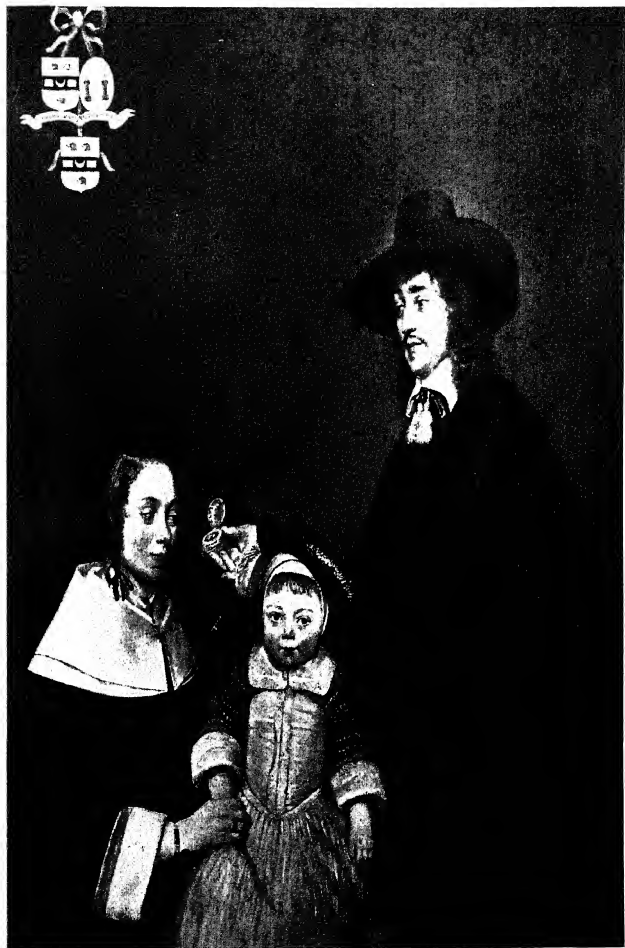
42. Bildnis einer dreißigjährigen Frau (datiert 1652)
Ehemals Amsterdamer Kunsthandel



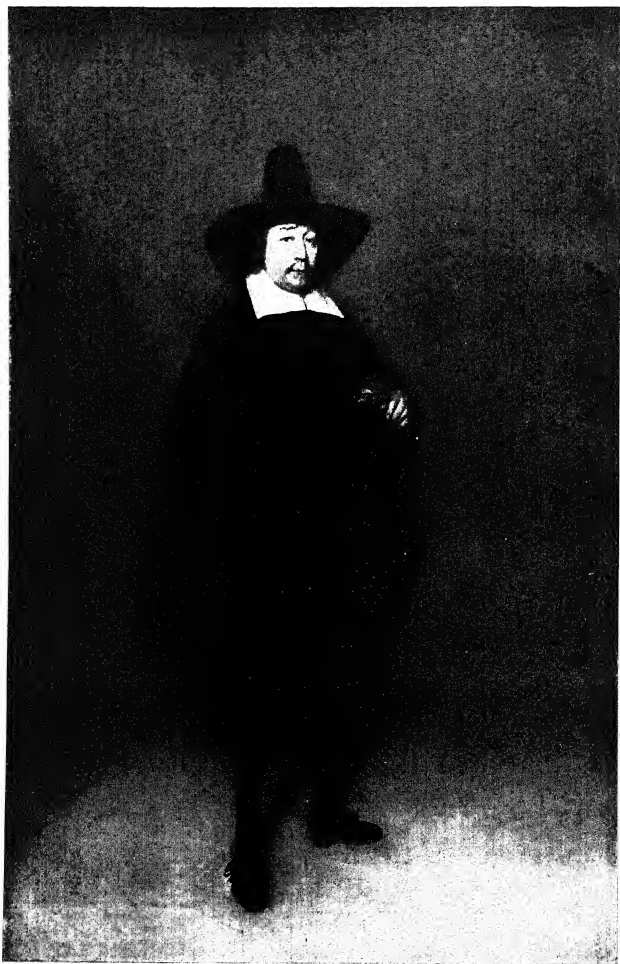
43. Die unwillkommene Botschaft (datiert 1653)
Den Haag, Mauritshuis



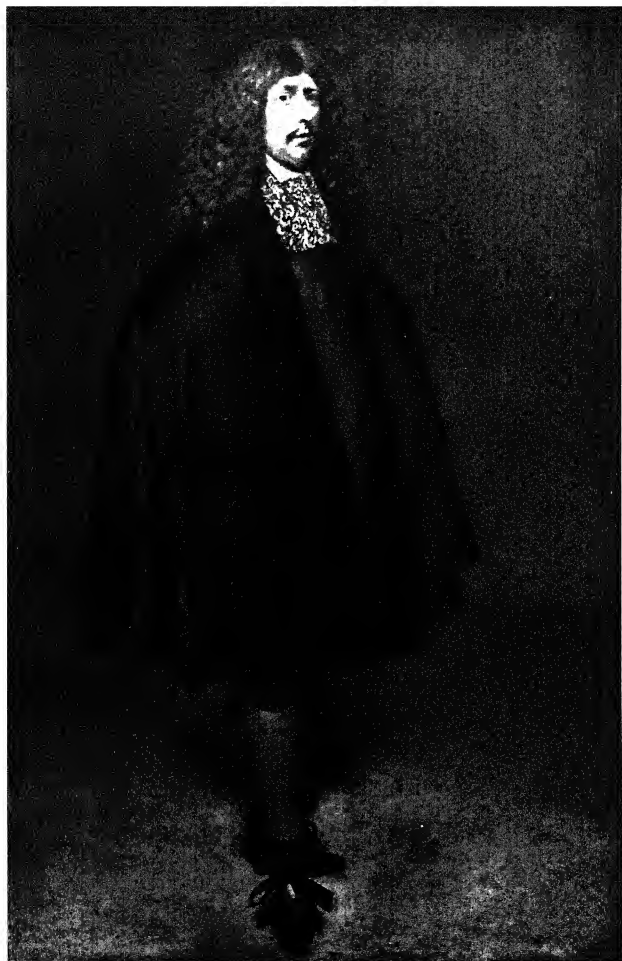
44. Bildnis eines neununddreißigjährigen Herrn (datiert 1654)
Haywards Heath, Sammlung Stephenson R. Clarke



45. Familie Hartog Moerkerken
San Francisco, Sammlung P. de Fremery



46. Der Bürgermeister
Ehemals Berlin, Sammlung Eduard Arnhold



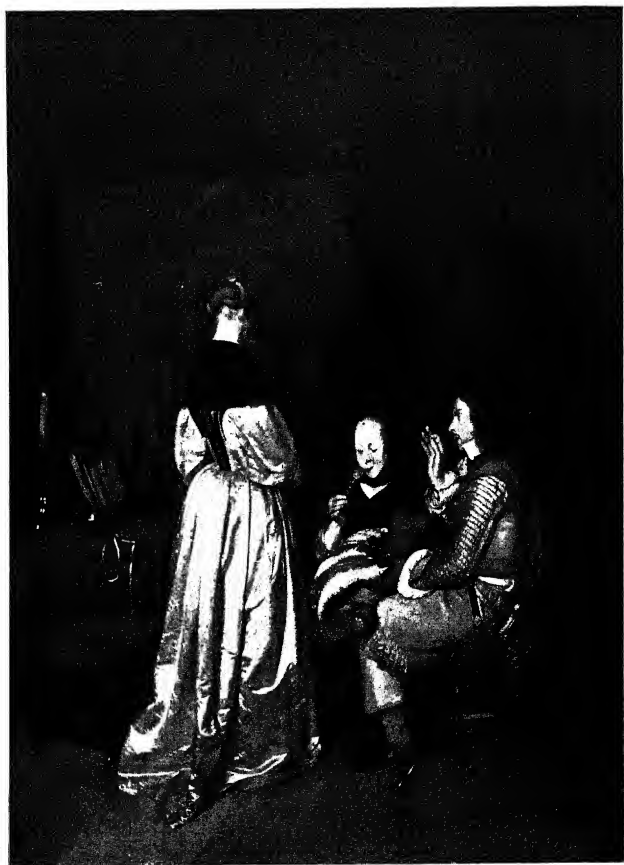
47. Selbstbildnis
Den Haag, Mauritshuis



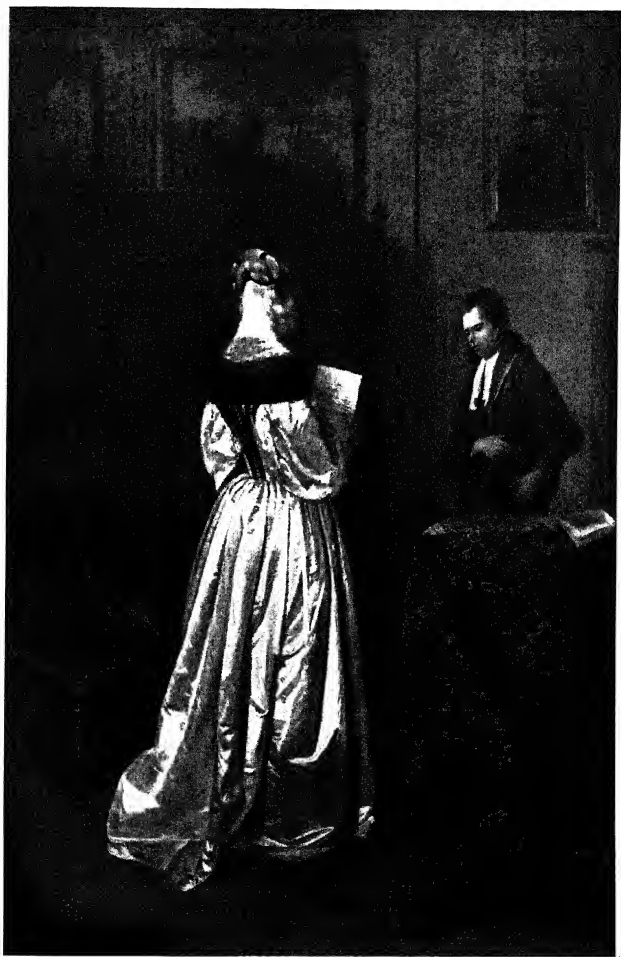
48. Doppelbildnis
Berlin, Sammlung Dr. W. Heilgendorff



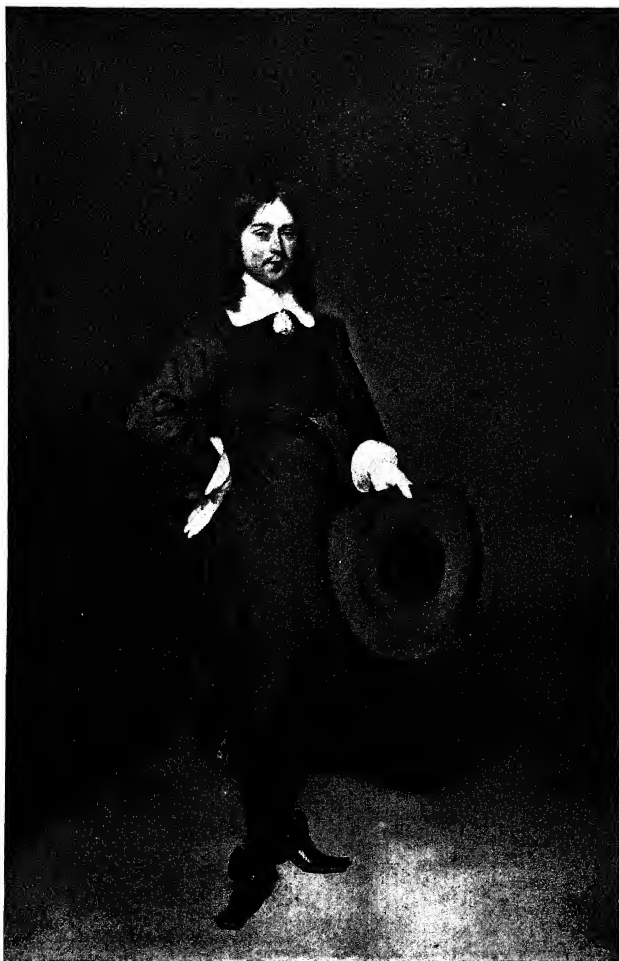
49. Die väterliche Ermahnung
Amsterdam, Rijksmuseum



50. Die väterliche Ermahnung
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



51. Die Botschaft
Leningrad, Eremitage



52. Bildnis eines vierunddreißigjährigen Herrn (datiert 1656)
Amsterdam, Rijksmuseum



53. Bildnis einer einunddreißigjährigen Dame (datiert 1656)
Amsterdam, Rijksmuseum



54. Swaentje Nylant
New York, Sammlung A. W. Ericson



55. Bergkirche in Deventer
(Alte Kopie nach dem verschollenen Original?)
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Vorrat)



56. Die Neugierige
Ehemals New York, Sammlung Jules Bache



57. Die Begrüßung
Washington, National Gallery of Art



58. Junges Paar beim Wein
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



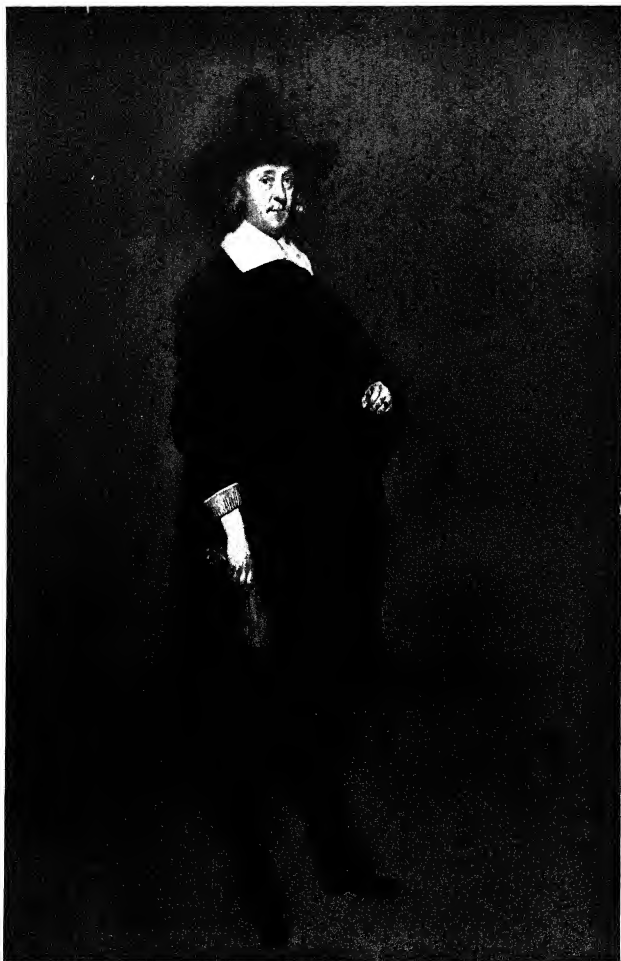
59. Trinkendes Paar
London, Buckingham Palace



60. Das Glas Limonade
Leningrad, Eremitage



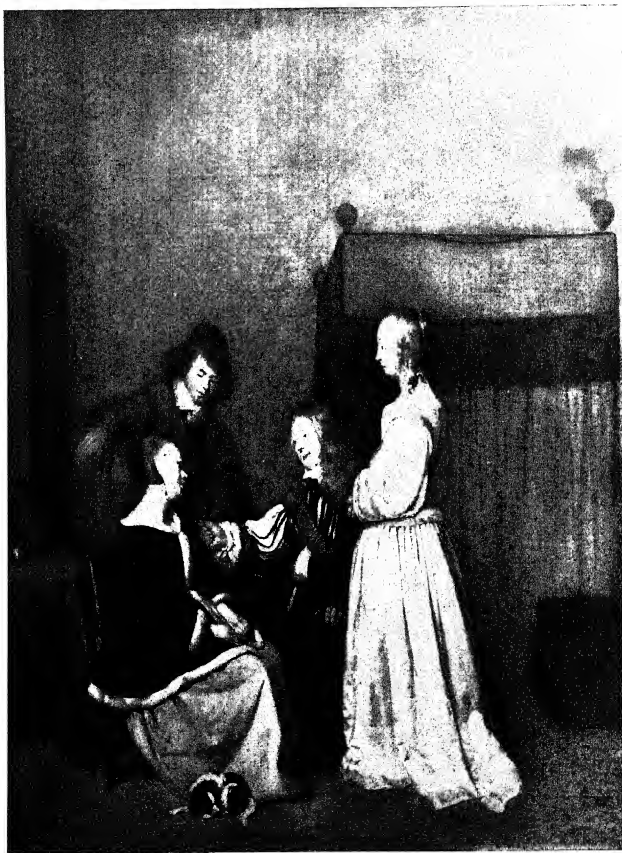
61. Frau und schlummernder Soldat
Rotterdam, Museum Boymans (Leihgabe)



62. Stehender Herr
München, Ältere Pinakothek



63. Stehende Frau
München, Ältere Pinakothek



64. Zwei Paare (datiert 1658)
Schwerin, Gemäldegalerie



65. Der Landbriefträger
Leningrad, Eremitage



66. Soldaten am Kamin
Ehemals Paris, Sammlung Alphonse de Rothschild



67. Dame am Toilettentisch
London, Wallace Collection



68. Lautenspielerin
Kassel, Gemäldegalerie



69. Die Kartenpartie
Ehemals Berlin, Sammlung M. Kappel



70. Das Konzert
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

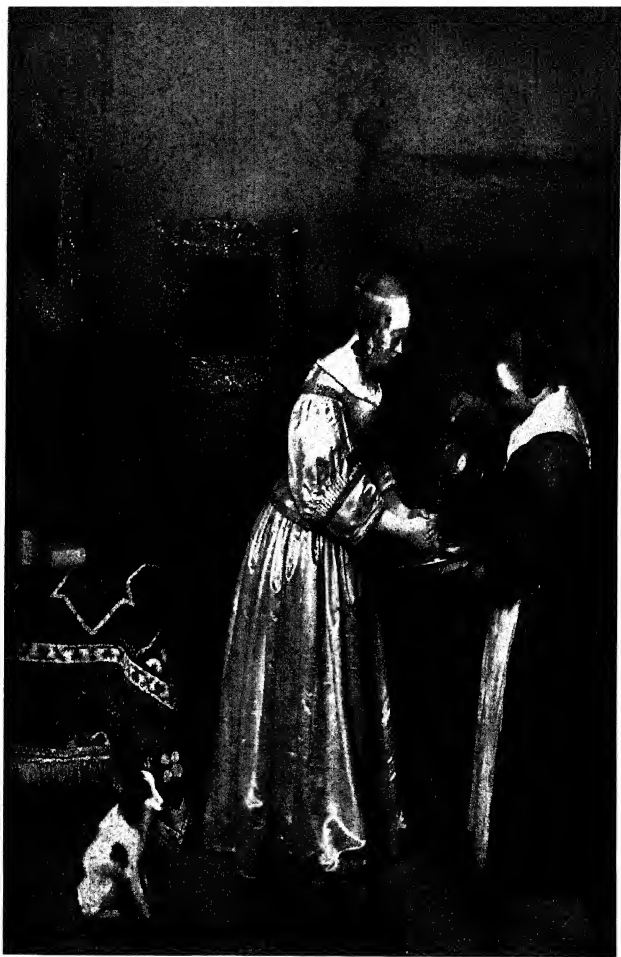


Le Concert

71. Zustand des vorhergehenden Bildes im Jahre 1884



72. Das Konzert (Wiedergabe des ursprünglichen Zustandes?)
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



73. Dame, die sich die Hände wäscht
Dresden, Staatliche Gemäldegalerie



74. Die Botschaft
München, Ältere Pinakothek



75. Herrenbildnis
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



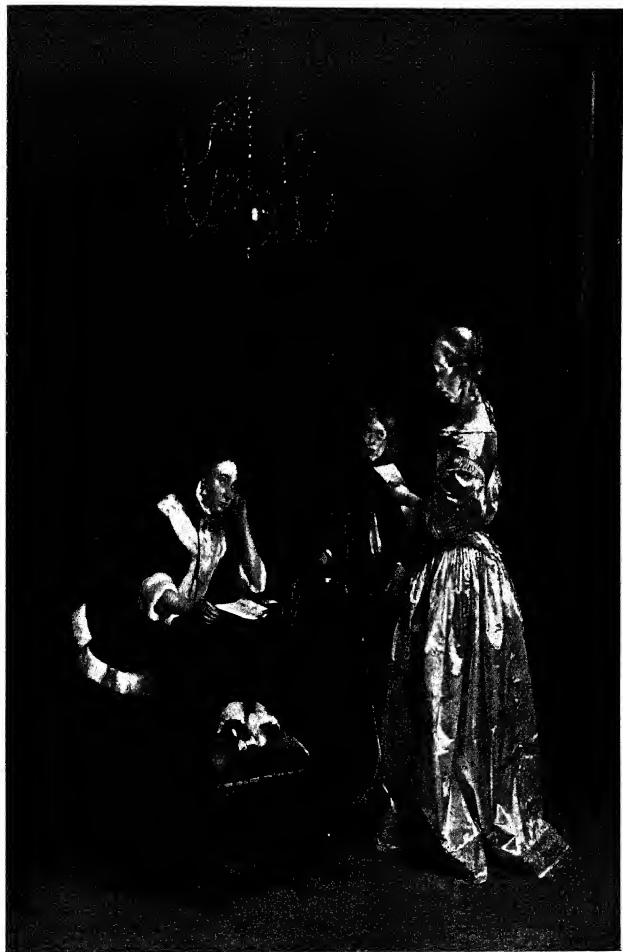
76. Wiedergabe des Gemäldes Abb. 77 vor der Reinigung
(Das Mobiliar und die Halskette sind spätere Hinzufügungen von anderer Hand)



77. Bildnis eines Herrn
Deutscher Privathesitz



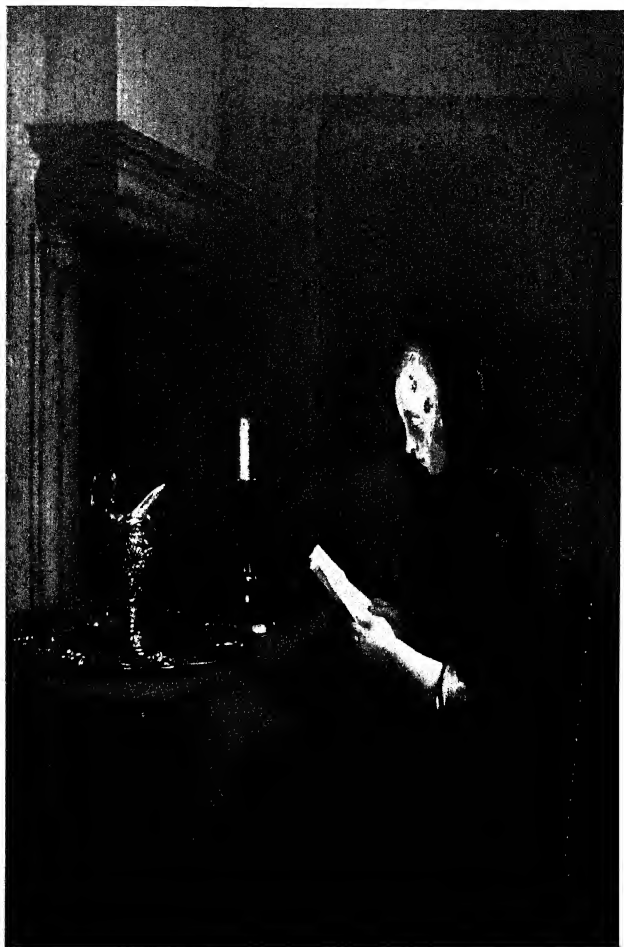
78. Bildnis eines Herrn mit Hut in der Hand
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



79. Der Brief
London, Buckingham Palace



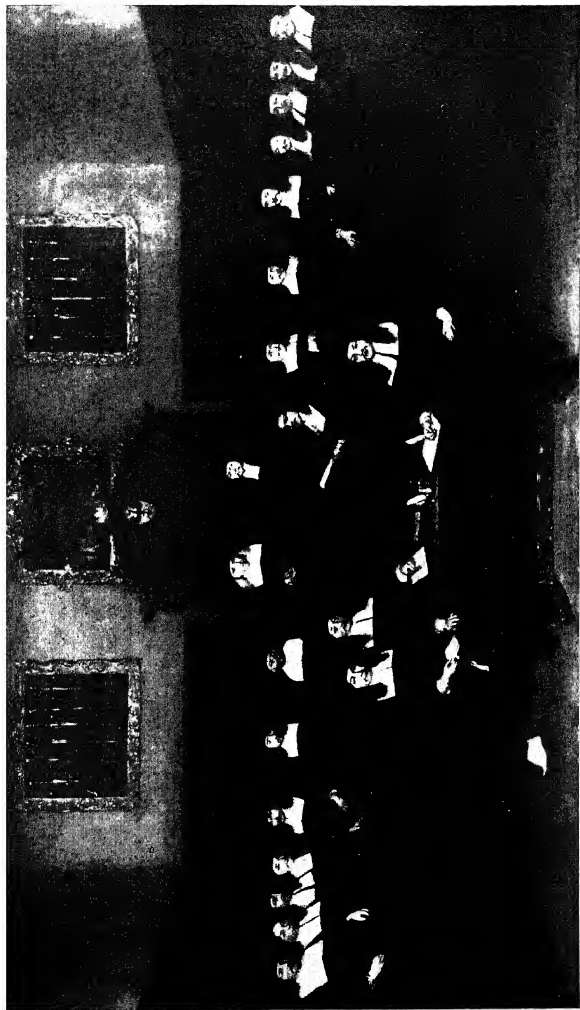
80. Briefleserin
London, Wallace Collection



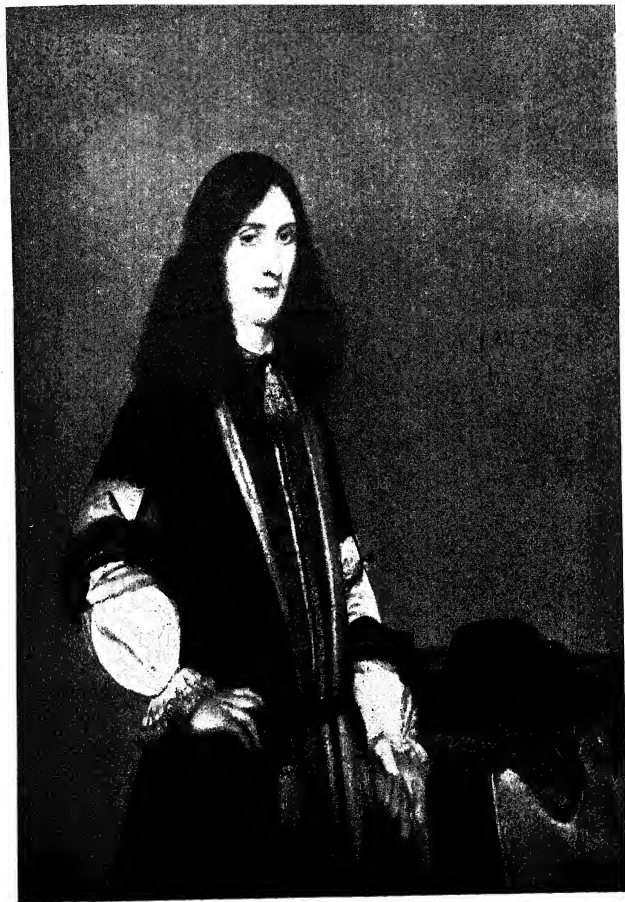
81. Brieflesende Dame
Heemstede, Sammlung Frau von Pannwitz



82. Dame bei der Toilette
London, Sammlung Mrs. Clive Behrens



83. Der Magistrat von Deventer (datiert 1667)
Deventer, Rathaus



84. François de Vicq (datiert 1670)
Amsterdam, Rijksmuseum



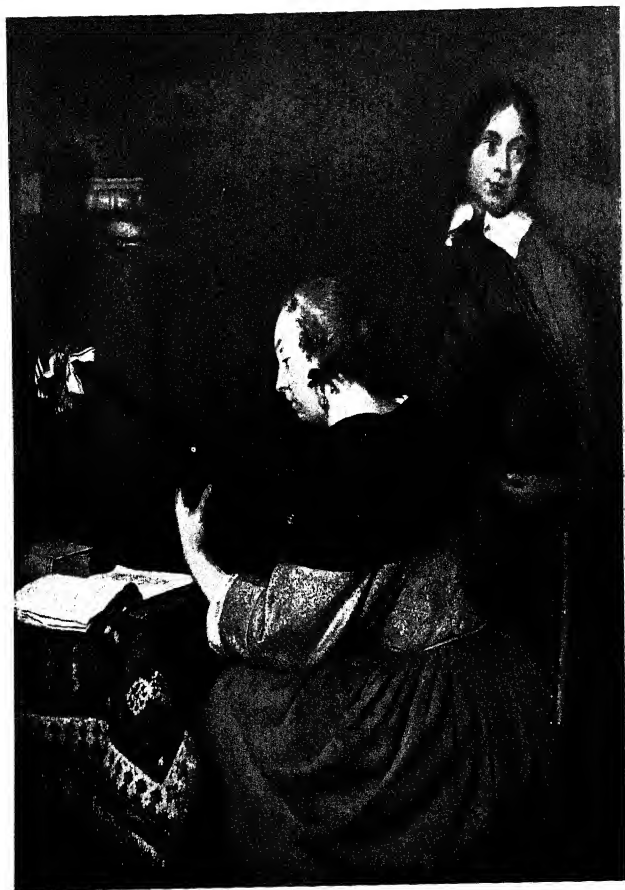
85. Aletta Pancras (datiert 1670)
Amsterdam, Rijksmuseum



86. Stehender Herr
London, National Gallery



87. Die Lautenspielerin
New York, Metropolitan Museum



88. Herr und Mandolinespielerin
Antwerpen, Königliches Museum



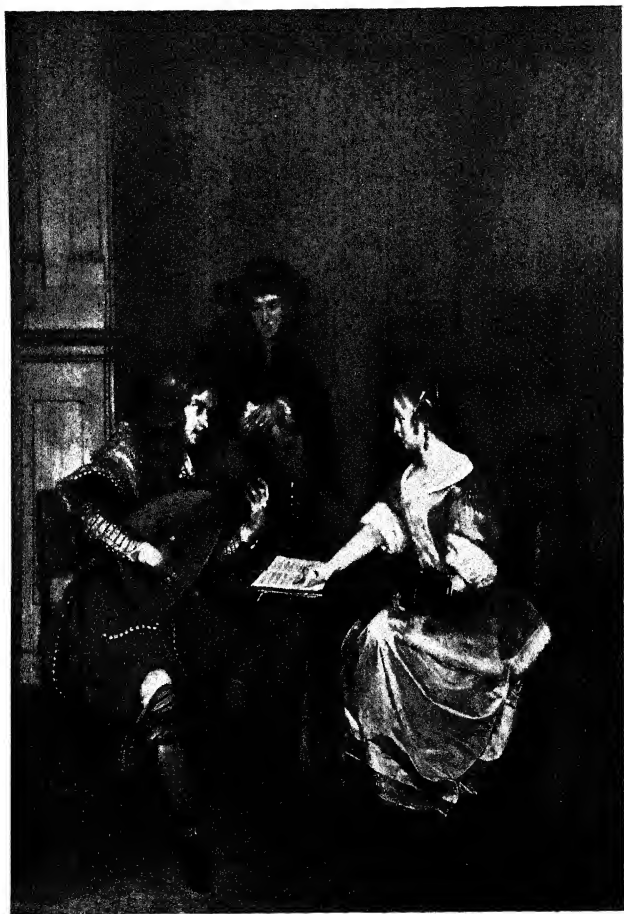
89. Das Konzert
Paris, Louvre



90. Das galante Anerbieten
Paris, Louvre



91. Cornelis de Graeff (datiert 1674)
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



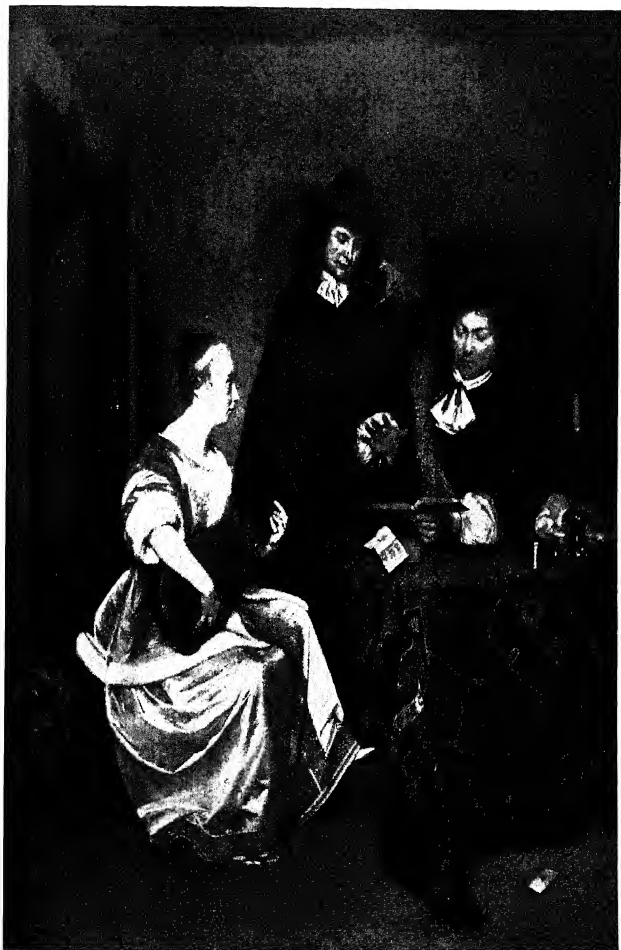
92. Musikstudie (datiert 1675)
Ehemals Leningrad, Eremitage



93. Musizierende Gesellschaft
Cincinnati, Museum of Arts



94. Jacob de Graeff
Ehemals Sammlung de Ridder in Cronberg



95. Gitarreunterricht
London, National Gallery



96. Hausmusik
Kassel, Gemäldegalerie



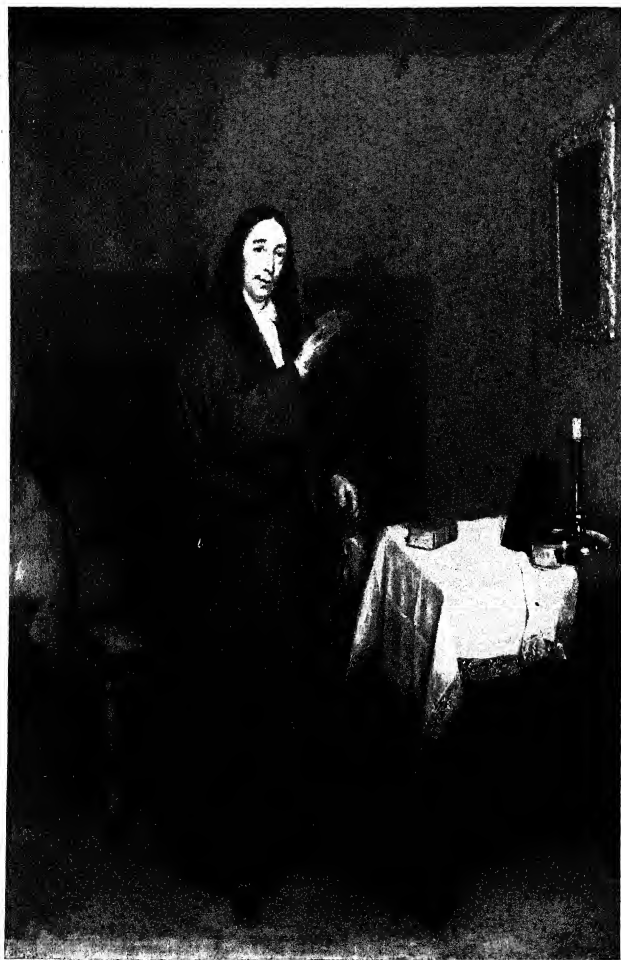
97. Musikstunde
Paris. Louvre



98. Brieflesender Herr
Almelo, Sammlung H. E. ten Cate

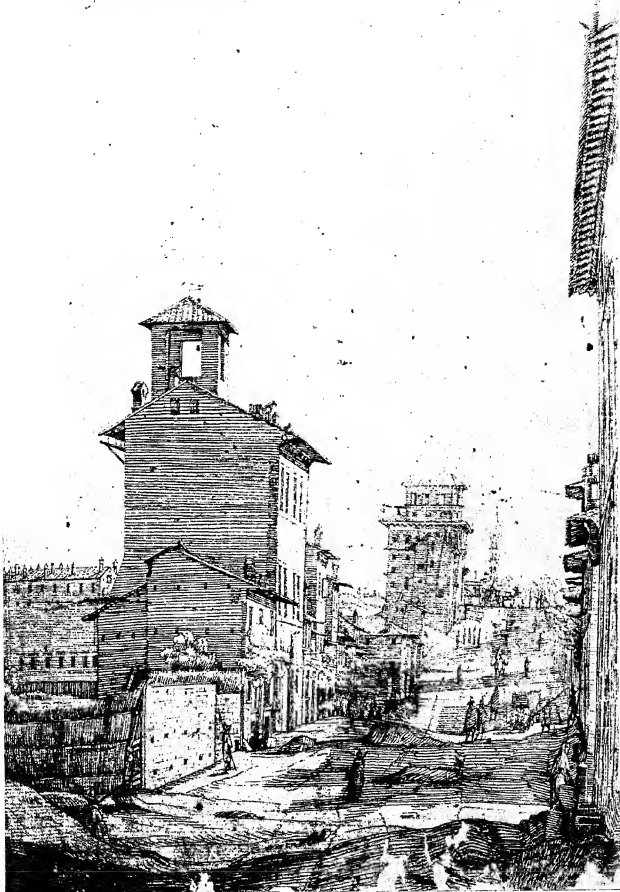


99. Bildnis zweier Damen als Hirtinnen
Ehemals München, Julius Böhler

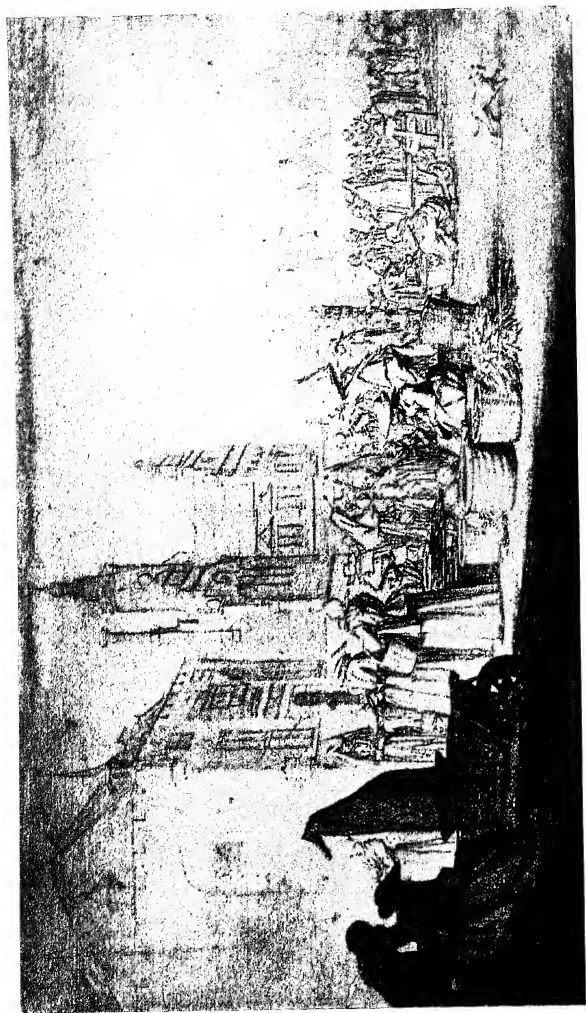


100. Herrenbildnis
Ehemals Amsterdam, Sammlung van Embden

Borch ter Borch der Ältere, 1609



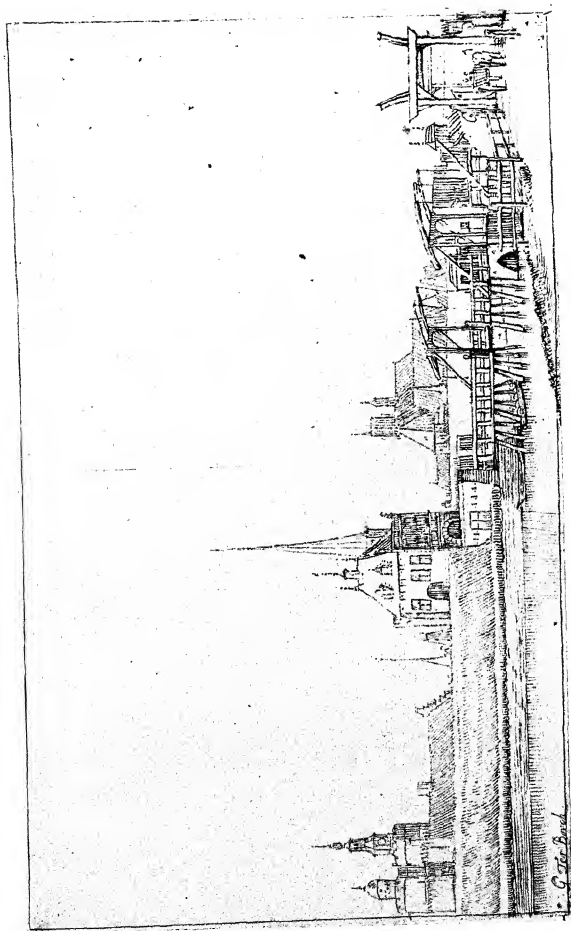
101. Gerard ter Borch der Ältere, Blick gegen S. Maria Maggiore in Rom (datiert 1609)
Amsterdam, Rijksprentenkabinet



102. Markt in Haarlem
Haarlem, Teyler-Museum



103. Der Ausrufer
Amsterdam, Rijksprentenkabinet



104. Ansicht von Zwolle
Berlin, Kupferstichkabinett



105. Schlittschuhläufer (datiert 4. November 1633)
Berlin, Kupferstichkabinett



106. Markbude bei Abendbeleuchtung (datiert 1634)
Rotterdam, Museum Boymans



107. Dame mit Schüssel
Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut



108. Trinkender Soldat
Berlin, Kupferstichkabinett



109. Unbekannter Meister, Kartenlegerin (datiert — echt? — 1669)
Wien, Albertina



110. Unbekannter Meister, Schlafender Mann (datiert — echt? — 1670)
Berlin, Kupferstichkabinett



111. Moses ter Borch, Stehender Knabe
Berlin, Kupferstichkabinett



112. Gesina ter Borch, Mahlzeit im Freien
Amsterdam, Rijksprentenkabinet
(Vorstudie dazu in der Wiener Albertina, datiert 1675)

UNIVERSAL
LIBRARY



142 180

UNIVERSAL
LIBRARY